CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

576

junio 1998

DOSSIER:
Aspectos de la traducción

T. S. Eliot
Escila y Caribdis

Jean Starobinski
La perfección, el camino, el origen

Entrevistas con Andrés Sánchez Robayna y Jorge Eines

Notas sobre Paul de Man, Juan Luis Panero,
Juan José Sebreli y Anthony Giddens

Ilustraciones de Julio Zachrisson

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

576 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos de la traducción

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Julio Zachrisson

DOSSIER
Aspectos de la traducción

El tabaco que fumaba Plinio*

Algunos casos de la traducción en España y América

[994-1063]
Ibn Hazm de Córdoba: un contemporáneo

En el sistema literario español, Ibn Hazm de Córdoba es posterior a la generación del 27, a los movimientos de vanguardia, a la guerra civil, al general Franco y aun a la restauración del realismo. Semejante anacronismo sólo puede explicarse por la llana omisión de la literatura peninsular escrita en árabe.

Pero alejados de esta manera trivial y tribal de ver la historia, es indudable que el lirismo andaluz se expandió –probablemente de forma oral– hasta el Languedoc y el Lemosín, donde se produjo –según el parecer de Denis de Rougemont– «una de las confluencias espirituales más extraordinarias de la historia. Por una parte, una gran corriente religiosa maniquea, que tenía su fuente en Irán, remonta por Asia Menor y los Balcanes hasta Italia y Francia, trayendo la doctrina esotérica de Sofía María y del amor a la *forma de la luz*. Por otra parte, una retórica altamente refinada, con procedimientos, temas y personajes constantes, con ambigüedades que renacen siempre en los mismos lugares, llega desde Irak (y los sufíes platónicos y maniqueos) hasta la España árabe y, pasando por encima de los Pirineos, encuentra en el Mediodía una sociedad que, al parecer, no esperaba más que estos *medios de lenguaje para decir* lo que no se atrevía ni podía confesar en la lengua de los clérigos ni en el habla vulgar. *La poesía cortés nació de este encuentro*».

Los eruditos siguen mostrándose reacios a admitir estos influjos. Pero es evidente que la lírica hispanoárabe llegó a los oídos de Petrarca (dejó escrito que la repudiaba), a los de Dante y, por supuesto, a los de los poetas provenzales: cinco de los once poemas conservados del primero de los trovadores, Guillermo de Poitiers, repiten la prosodia precisa del zéjel árabe. También fragmentos de *El collar de la paloma* se leen traducidos en

* *Fragmentos del libro inédito y homónimo.*

Excelencias de la virtud de la castidad de Joseph de Jesús María o –como sugirió Américo Castro– en *El libro del buen amor.*

El collar (escrito en 1022) fue descubierto por Dozy en 1841 y publicado íntegro por el romanista ruso D. K. Pétrof en 1914. La primera versión castellana de este excelso *ars amandi* hispánico llegó a los lectores en 1952.

[1105]
Los incansables viajeros

Hacia 1880, Marcelino Menéndez Pelayo, mirando las telarañas que cubrían los manuscritos españoles, murmuraba con furia: «El eruditísimo libro en que Jourdain reveló la existencia de lo que llama *Colegio de traductores toledanos* apenas es conocido en España, por haberse impreso en 1843».

Si creemos en la autoridad de Menéndez Pelayo (y no hay por qué no hacerlo), de la llamada *Escuela de traductores de Toledo* no se tuvo noticia hasta el siglo pasado. Pero la tardanza sólo sirvió para inventar un nombre (que es una mala traducción del francés) y no para investigarlo. No consta en ningún lugar que los tres traductores que de manera permanente trabajaron en Toledo en el siglo XII, el filósofo judío Avendaut (o Juan Hispalense), Domingo Gundisalvo y Gerardo de Cremona, formaran algún tipo de *collegium*, ni tampoco se sabe nada del obispo gascón Raimundo de Sauvetat o Salvetat (al que los estudiosos llaman con confianza *don Raimundo*). Se intuye (según recuerda Valentín García Yebra) que pudo venir con ese grupo de «varones buenos et letrados et aun muchachos que eran guisados para aprender todo bien», que trasladó de Francia el primado de España, el cluniacense Bernardo de Sédirac, pero lo único que lo vincula a las traducciones toledanas es que su nombre figura en el prólogo de alguna de ellas.

No puede confundirse ningún tipo de mecenazgo (si de tal cosa se trata) o convenciones retóricas (nombrar a alguien en un prólogo) con el saber lingüístico, filosófico o científico. Aunque el anonimato de las traducciones medievales nos impida identificar con total exactitud a los autores de cada texto, no podemos atribuírselas a un mentor de biografía tan huidiza. Aquellas versiones de los siglos XII y XIII postulan algo mucho más complejo. Contemporáneas de las Cruzadas y a lo que la historia oficial española llama todavía la «Reconquista», estas traducciones del árabe al latín suponen un túnel invisible entre partes beligerantes. Pero como el escenario geográfico de estos traslados va mucho más allá de Toledo e incluso de lo que hoy es España, debemos entender que formaron parte de ese precoz

Renacimiento del siglo XII que conmovió las anquilosadas formas de la Europa medieval y provocó la primera secularización de la cultura. No sabemos qué mundos se imaginaban en aquellos siglos, pero las materias que se traducen (álgebra, geometría, física, astronomía, medicina, filosofía racionalista) estaban destinadas a formar parte de un universo laico. Como recuerda Curtius, el siglo XII gozó de una libertad intelectual que el siglo XIII suprimiría. No existía aún la Inquisición, no había supervisión papal de los estudios, la teología y los dogmas eran todavía fluctuantes.

Sería azaroso hacer listas de nombres o establecer jerarquías y méritos de estos intérpretes medievales. Todavía hoy se duda de si algunos de ellos eran una o varias personas, y hay versiones atribuidas a distintos artífices. Pero nada nos impide irrumpir con alguna hipótesis en medio de tanta oscuridad. Cuando Renan reconstruyó la lista de los traductores del árabe al latín o al hebreo que se diseminaban por todo el litoral del Mediterráneo desde la Provenza hasta Nápoles, queda claro que está hablando siempre de judíos españoles. Raro sería que en su propia tierra esa tarea la hicieran otros o que la desdeñaran cuando ya ocupaban (como ocurrió en la Corona de Aragón hasta el siglo XIV) el cargo de *trujamán* o escribano mayor de cartas arábigas. Y más raro aún es concebir que los judíos españoles no fueran los protagonistas fundamentales de la transmisión de la cultura árabe, porque pertenecían a ella y *ya la habían traducido al hebreo y utilizado para construir su propia cultura.*

No sin sorpresa debemos anotar que si carecemos de nombres y biografías verosímiles de los «autores» de estas versiones, tampoco sabemos demasiado de los que las trasladaron al latín. Conocidos por un apelativo y un lugar geográfico, Herman el Dálmata, Rodolfo de Brujas, Roberto de Chester, Hermann el Alemán, Gerardo de Cremona, Platón de Tívoli, Juan de Mesina, Juan de Cremona, Pedro Reggio de Parma, Buenaventura de Siena, Adelardo de Bath, Miguel Escoto, debemos intuir que representaban una *intelectualidad* (aunque el nombre sea excesivo) dialogante y viajera. Atraídos por los manuscritos árabes y por los que podían traducirlos, recorrieron y trabajaron en distintos lugares de la Península (Barcelona, Toledo, León, Tarazona, Zaragoza, Tudela). Algunos, como Adelardo de Bath y Miguel Escoto (al que Dante sitúa en el Infierno, con los brujos), llegaron también a Italia, Francia o Siria.

Viajero de biografía incierta como los demás, Hermann el Alemán trabajó en Toledo, en la segunda mitad del siglo XIII, pero no parece haber tenido vínculos con el *scriptorium* de Alfonso X. La posteridad le atribuyó la *redacción* de las versiones del árabe al latín y del hebreo al castellano que llevan su firma. No interesa dirimir este plurilingüismo, asaz misterioso, sino señalar que *sus* reflexiones sobre la traducción son sorprendentes.

Anticipándose a los siglos que mirarán con gesto airado y altanero los defectos de las traducciones, este tranquilo súbdito de Manfredo declara la vigorosa ley que ha hecho engrandecer las culturas: es mejor leer malas traducciones que no leer.

[Siglo XIII]
Las traducciones invisibles

Un remoto libro pahleví cuenta la historia de un rey que tuvo un hijo en la vejez. Este relato o «Historia que trata de los engaños y marrullerías de las mujeres» pasó a formar parte de *Las mil y una noches* (noches 344-365 en la versión de Cansinos Asséns) por obra, sin duda, de algunos de los traductores persas del siglo X que vertieron estos cuentos al árabe. Anónimas traducciones convirtieron aquel entramado de cuentos en el *Syntipas* bizantino, el *Dolophatos* del trovador francés Habers (siglo XIII) o el *Sendebar* español, también conocido como *Libro de los engannos e los assayamientos de las mugeres*, que fue traducido de un texto árabe hoy perdido por encargo del infante don Fadrique, hermano de Alfonso el Sabio, en 1253.

Casi idénticas vicisitudes tuvieron los relatos indios conocidos como *Calila e Dimna*. Escritos por un brahmán en el 300 d. C., estos cuentos fueron traducidos al pahleví y más tarde al siríaco. Un persa islamizado, Ibn al-Muqqaffa', los arabizó en el siglo VIII. Esta versión, muy popular en su tiempo, fue traducida al hebreo, y del hebreo al latín. Del árabe (y del hebreo) pasó al castellano, probablemente en 1251, también por influjo de la corte alfonsí. Fragmentos del *Calila* figuran en ese prodigioso entramado de ficciones que es la *General Estoria*.

No ocurrió lo mismo con *Las mil y una noches*, cuyos orígenes se remontan al Asia oriental, donde una cultura asiática y matriarcal –según refiere Juan Vernet– inventó una historia para narrar la ceremonia (*svayamvara*) en la que las mujeres elegían marido. Una tradición india más tardía y patriarcal invirtió el «cañamazo» y añadió otros relatos. Los persas preislámicos incorporaron los cuentos donde los genios disfrutan de libre albedrío; los musulmanes iraquíes crearon las sagaces peregrinaciones de Harun-r-Raschid por las calles de Bagdad e incluyeron remotas historias asirio-babilónicas. Los musulmanes egipcios (que ampliaron y fijaron el repertorio en el siglo XIII) rodearon a Harun-r-Raschid de genios y talismanes e intercalaron los versos que acompañan a cada narración. Un judío islamizado de El Cairo, autor de una segunda recensión, introdujo episodios de la *Haggadá* y de la Biblia. El resultado de esta confluencia de tradiciones es bien conocido. En las *Noches* –el relato de los relatos– hay ciclos comple-

tos, como el misógino *Sendebar*, motivos folclóricos, cuentos humorísticos o didácticos, novelas de caballerías y variadas formas del género picaresco.

Lo curioso es que los árabes, recopiladores de esta heteróclita colección de maravillas, no la consideraron literatura «seria». La autorización, el prestigio y las dificultades de fijar el «original» (hay trece manuscritos diferentes) nacieron de las traducciones europeas que inició Antoine Galland en 1704. España, como recuerda Rafael Cansinos Asséns en el prólogo de su versión de 1955 (según él, la primera directa del árabe), llegó muy tarde a esa lectura europea de lo oriental. Pero ¿no pudieron conocerse esas viejas tradiciones de otra manera?

Nuestra modernidad cree que sólo es posible trasladar textos completos: un libro, un artículo, un poema. No es cierto. Argumentos, modos de narrar, modelos de relatos, formas de representar la realidad, hasta criterios de verdad y belleza pasaron de una lengua a otra, de una cultura a otra, de un tiempo a otro, por medio de mecanismos que somos incapaces de analizar, pero que podemos describir como «traducciones». Y esas traducciones «invisibles» fueron casi siempre *orales*.

La trama del *Sendebar* («una mujer se enamora del hijo de su amante y al ser rechazada lo denigra ante su padre») es también el argumento de la tragedia de Teseo, Hipólito y su madrastra Fedra, tal como la contó Eurípides en el 428 a. C., mucho antes de que se escribiera el *Sendebar*. Identidad que reaparece en la historia de José y la mujer de Putifar (*Génesis,* 39), en las vicisitudes de Anpu (Anubis) y el pequeño Bata que narra un papiro egipcio del siglo XIII a. C., en un incidente de la epopeya armenia «los temerarios de Sassoun», y en un relato de los indios del norte de América. Y no es difícil reconocer una versión mucho más antigua en un mito cananeo (conservado sólo en una versión hitita) que refiere cómo la diosa Asherath se quejó ante su esposo Elkunirsa de que Baal hubiera intentado yacer con ella (cuando de hecho fue él quien la rechazó), y que se repite, con una pequeña variante (la genérica mujer es convertida en madrastra), en un relato del Jataka Índico en el que la nueva madre del príncipe Paduma convence al rey de que condene a muerte a su hijo por haber intentado seducirla. En las narraciones medievales de los Siete Maestros del ciclo de Sindibad, la mujer acusadora es la madrastra del príncipe, como en la historia de Fedra, que pasó a la literatura latina con Séneca (50 a. C.) y a la literatura francesa de los siglos XVI y XVII: *Hippolyte* de Garnier (1573), *Hippolyte* de La Pinelière (1635), *Phèdre* de Pradon (1677), *Phèdre* de Racine (1677).

Refiere Robert Darnton que los investigadores han encontrado Cenicientas chinas en el siglo IX, cuentos medievales franceses en Herodoto y Homero, en los antiguos papiros egipcios o en las tablillas de piedra caldeas. Y que argumentos idénticos se registran en Escandinavia y

África, entre los hindúes en las riberas de Bengala y entre los indios en Missouri. Tan admirable dispersión ha permitido conjeturar que existió un único repertorio de mitos, leyendas y cuentos que, multiplicados por el tiempo y por el mundo, se habrían convertido en la trama de creencias y narraciones en las que se sostienen nuestras culturas. Pero si dejamos de lado la delicada e intangible hipótesis de una cultura *madre*, también debemos pensar que numerosos conceptos, mitos, hazañas, relatos de catástrofes, historias, miedos, fantasías debieron de transmitirse por medio de traducciones «invisibles» y orales.

Hasta las campañas de alfabetización masivas del siglo XIX y el auge de los medios de comunicación de nuestra centuria, la mayor parte de los europeos se formó con informaciones, creencias y formas literarias que se transmitían de boca a boca, en espacios públicos o privados. El papel de los «pregones» en la vida de la plaza y la calle –subraya Mijail Bajtin al analizar la cultura popular del siglo XVI– era enorme. Las mercaderías, alimentos, bebidas o ropas poseían un vocabulario propio, una melodía y una entonación características, es decir su propia figura verbal y musical. En la cultura y en la vida cotidiana el papel de la palabra hablada era mucho más importante que en nuestros días. Y no olvidemos que las lecturas colectivas de textos literarios, donde una persona alfabeta leía (o traducía) para una mayoría de analfabetos, se prolongaron hasta entrado el siglo pasado.

¿Por qué descartar este mecanismo para entender las similitudes que existen entre las literaturas árabes, hebreas y romances que se escribieron en la Península? Un relato oral puede pasar a otra lengua, de la tradición escrita a la oral, de lo oral a la tradición escrita, puede ser traducido otra vez, puede ser vuelto a contar, y puede mantener una homogeneidad que lo hace reconocible a pesar de los traslados y adquirir, en cada tránsito, *rasgos nuevos*. Si se examina el repertorio básico de cuentos europeos, una misma trama es festiva en la literatura inglesa, misteriosa y hasta fúnebre entre los alemanes, realista en Francia, paródica en la literatura italiana y llena de astucia en la literatura castellana.

Lejos de los ideales de rigor y fidelidad, la traducción (oral y escrita) aparece en la historia de la cultura como un mecanismo útil y generoso de apropiación y transformación de lo ajeno. La historia de las traducciones «visibles», las traducciones escritas, ofrece testimonios valiosísimos de colaboración y hasta de fusión entre traductores y creadores. La historia de su invisible oralidad revela además el beneficio y la extensión de los intercambios culturales que se han desarrollado a lo largo de siglos, que nada nos pertenece del todo, porque somos mestizos y elegantes saqueadores, que nuestra imaginación humana es heteróclita y cambiante, y que hasta aquello que se llama el alma de un pueblo es un resumen de las genialidades ajenas.

[1519-1523]
Le enredadera o «Marina, la que yo conmigo siempre he traído»

Para el retrato de la traductora Marina, protagonista de uno de los episodios más importantes de la historia de América, disponemos de textos contrastados. Se trata de la escena de la llegada de los españoles a Tenochtitlan y de la traducción múltiple entre Hernán Cortés, Aguilar –español ex cautivo de los indios–, Marina-Malintzin –la india de Tabasco regalada a Cortés– y Moctezuma, emperador de los aztecas.

El cuadro merece una revisión biográfica de sus participantes. Al menos de los dos relativamente desconocidos: Aguilar y Marina. Pero hay que empezar por un quinto miembro ausente, Gonzalo Guerrero, marino en un bergantín, quien en 1512 había naufragado en las costas de Yucatán. Recogido por los mayas, había aprendido algo de su idioma. Se pintó la piel, se tatuó, se perforó las orejas y fue polígamo. Cuando ya se sentía «indianizado» le llegó un compañero también náufrago, Jerónimo de Aguilar, quien luego sería uno de los actores del episodio. Cuenta Bernal Díaz que siete años más tarde, en 1519, cuando los rescató Cortés, Guerrero se negó a partir con sus compatriotas: «Qué dirán de mí los españoles cuando me vean ir de esta manera. E ya veis estos mis tres hijitos que bonitos que son». Aguilar insiste a Guerrero: «que mirase que era cristiano, que por una india no se perdiese el ánima... Y por más que le dijo e amonestó, no quiso venir». Aguilar en cambio se sumó a Cortés en la marcha hacia el imperio azteca.

Y ¿quién era Malintzin, la Malinche? Es la india, como emblema de la traición y de la entrega de los americanos a los conquistadores. A pesar de que muchos advirtieron su importancia política e histórica –José Cadalso en una de sus *Cartas marruecas*, por ejemplo–, el emblema que Octavio Paz propone como símbolo de México en *El laberinto de la soledad* es un producto del siglo XIX, una suma romántica de teatro, leyendas decimonónicas y literatura de la independencia mexicana. Tzvetan Todorov, en este punto algo esquemático, la reivindica, junto con Diego Durán, como «un des premiers mexicains, ni Espagnol ni Aztèque». De manera que la traductora-traidora ancestral no tiene más que dos siglos y medio de existencia simbólica, y sólo desde el surgimiento de la nación mexicana independiente cristalizó la leyenda de Malintzin, la Malinche, Marina o doña Marina.

A pesar de la afirmación de Todorov no era mexicana sino india, y se

llamaba, probablemente, Malinalli, nombre del día duodécimo del mes del calendario azteca, asociado al Sur y a las cuerdas o hierbas, de donde en náhuatl «enredadera». El nombre con que se la conocía, Malintzin, lleva el sufijo *tzin* de cortesía, lo cual indica que se la trataba con el respeto que se dispensa a los principales. Discuten su identidad desde el principio incontables tratadistas, cronistas e historiadores; le dedica Bernal Díaz el capítulo XXXVII de la *Historia verdadera* (escrita probablemente en 1568 y publicada por primera vez en Madrid en 1632); afirma allí su importancia como consejera e intérprete y la hace hija de los caciques de Painal. La suma de sus andanzas tiene tanto de biografía como de «vida paralela» a la de fuentes occidentales librescas, como si fuese una mezcla de novela bizantina y relato bíblico: que su madre y su padrastro la habrían vendido a comerciantes de Xicalanco que la llevaron a Tabasco; que allí fue criada y allí la entregaron a Cortés junto con diecinueve mujeres más; que a su vez Cortés la «entregó» a Alonso Hernández Puertocarrero; que el padre Olmedo la cristianizó en Tabasco; que Marina sonaba a Malintzin y así la bautizaron; que los españoles la trataban con respeto («doña Marina»); que cuando Puertocarrero se fue a España, Cortés se la quedó; que tuvieron un hijo, Martín Cortés, comendador de Santiago, a quien su padre apreciaba. Y siguen la novela bizantina y el relato bíblico, ahora mezclado con brutal crónica de soldadesca: que Cortés y ella iban siempre juntos; que los indios llamaban Malintzin a Cortés y los españoles convertían al conquistador también en «Malinche»; que en 1524, durante una expedición, Cortés la dio en matrimonio –dicen que esa noche estaban todos los hombres borrachos– al capitán Juan Jaramillo. En la «Quinta Relación», el único lugar de las *Cartas* donde la llama por su nombre, Cortés expresa toda la ambigüedad del señor que posee y del poderoso que necesita. Cuenta Bernal Díaz –quizá influido por el relato bíblico de José y sus hermanos, que él mismo utiliza como término de comparación– que Marina llegó a encontrarse con su madre y su hermanastro, quienes fueron bautizados como Marta y Lázaro. Por fin, la gloria: Marina y Jaramillo regresaron de Honduras con una hija, María, y se establecieron en México-Tenochtitlan, donde el gran Cortés les dio encomiendas.

Para Hernán Cortés la Malinche fue un instrumento invalorable. En las *Cartas de relación* las menciones de Malintzin, siempre sin nombre, son escuetas, y la traductora es invisible durante la escena crucial, aunque aparezca en la «Quinta Relación» (publicada por primera vez en 1844, al revés de las anteriores, que circularon impresas muy tempranamente).

[1533-1534]
Las pruebas de Juan Boscán, caballero de Barcelona

Covarrubias dice que artificioso es la «cosa hecha con arte». En 1530 Juan Boscán atribuyó esa misma palabra a los «sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia» que se propuso traducir. Dijo entonces que los «provaba» en lengua castellana. Importa retener este término –«prueba»– porque con él se refiere este caballero de Barcelona, nacido en 1493, a la traducción, versión e imitación de Petrarca. Y no sólo a la introducción del endecasílabo, ya presente en Alfonso el Sabio, el conde Lucanor, el Arcipreste de Hita, Ausias March y el marqués de Santillana. ¿Qué es una «prueba»? ¿En qué consiste la de Juan Boscán? Consiste sobre todo en verificar («probar») la potencia conceptual y rítmica del romance castellano en prosa y en poesía a partir de otro romance, el toscano. Si la «prueba» de Boscán posibilitó la subsiguiente perfección de Garcilaso, no menos importante fue la «prueba» de la prosa: Boscán organizó, a partir de la traducción de *El cortesano* de Castiglione (1533), la prosa castellana de su siglo. Cuando razonó este intento memorable lo justificó por dos causas. Primero porque, aunque admitía la común opinión de su tiempo que afirmaba que de nada servía «romancear», o sea traducir al vulgar y menos aún desde otro vulgar, igualmente lo «probaba» por obedecer a su dama. Si tomamos la obediencia a la dama como parte fundamental del argumento de Boscán, convendremos en que, retóricamente, su traducción es parte del ritual cortés: la obediencia le hace hacer cosas inútiles: es un fluido que se derrama, como la lágrima que se vierte por la ingrata. Gesto amoroso y fútil. La segunda causa –y la segunda inutilidad– pertenece también al mismo ritual: si lejos está la amada del amante, así lo que se traduce es lo que más lejos está de lo traducido. No sólo inútil sino ineficaz, la traducción es como el lance amoroso que debe fracasar porque la razón de su existencia es asegurar la distancia, no la cercanía. La orden de la dama («Vuestra Merced ha sido la que me ha hecho determinar mandándome que le tradujese») es el motor de la traducción, como sería también el motor de la prueba destinada al fracaso. Pero al revés del amor, donde el fracaso asegura la permanencia del vínculo, pero borra toda posibilidad de concreción, lo traducido triunfa. Al existir separado tanto del original como de la orden que lo hizo existir, se evade del circuito del amor cortés y violenta la opinión acerca de la inutilidad del romancear.

¿Son los prólogos de las obras clásicas castellanas lugares de la mera repetición de fórmulas gastadas –de captación de la benevolencia o de invocación de criterios de autoridad– según dictamina Peter Russell? Boscán, como Vives, nos hace dudar de esta generalización. Porque expresan en

ellos conflictos vivos, en los que la retórica es una actividad y no una muerte: allí laten y chocan saberes diversos (del amor o de la lengua) que la traducción, en lugar de atenuar, realza y enlaza.

[1561]
Onorate l'Altissimo Poeta

Confundido por la náusea, el lector de los legajos del proceso inquisitorial de fray Luis de León puede llegar a pensar que este prolijo cómputo de infamias rastreras, envidias universitarias, befas y venganzas de mentes mediocres es el epítome de una suprema ignorancia, y que junto al miserable frío, las celdas repugnantes, los seguros ratones y el pan duro, forma la trama de una novela gótica. Pero debemos hacer esfuerzos por entender que lo que estamos leyendo son los testimonios de un debate entre cuatro humanistas, fray Luis, Martín Martínez de Cantalapiedra, Gaspar de Grajal y Alonso Gudiel, y un grupo de eclesiásticos y chismosos. No es fácil admitir que la vida de la cultura del siglo XVI también haya transcurrido por tales escenarios y que la prepotencia «argumental» de los más ignorantes causara la muerte de dos hombres, Grajal y Gudiel, y mantuviera en la cárcel durante cinco años a fray Luis y a Cantalapiedra.

La mente de León de Castro (acusador también de Benito Arias Montano) no hilaba muy fino. Tampoco la de testigos en contra, fiscales y familiares del Santo Oficio. Sus bocas repetían las críticas que la escolástica había formulado respecto de la hermenéutica humanista, mientras sus manos revolvían y analizaban la genealogía y la sangre de los acusados. Sus trasiegos no fueron estériles. El retorno a las fuentes del pensamiento clásico y bíblico, la comprobación de la autenticidad de los textos (y de los errores de los copistas) y las traducciones desde las lenguas originales que ya se practicaban en la Europa renacentista las simplificaron en meras herejías. La procedencia «judía» de los acusados –remota en algunos casos– la convirtieron en insolencia. Y a sus propias ideas anacrónicas, desaliñadas y letales las transformaron en una «teoría» de la traducción. Y, atención, en la teoría «oficial» de la traducción en España.

El lector contemporáneo y los especialistas pueden rebuscar en prólogos, volúmenes y bibliotecas, pero será en vano. Lo que se pensaba sobre la traducción en el siglo XVI y las reflexiones del humanismo español, contemporáneas de las de Chapman, Bembo, Amyot o Du Bellay, no están sólo en prólogos y cartas, sino que se encuentran en pétrea multitud en los tenebrosos párrafos de estos y otros legajos inquisitoriales.

Se ha repetido con frecuencia y simplicidad que fray Luis de León fue encarcelado por su versión del *Cantar de los Cantares*. No es cierto. Pagó con casi cinco años de prisión la osadía de defender que la traducción es interpretación y creación, que es descubrimiento y éxtasis, que es sentir la libertad de la mano que se equivoca y del pensamiento que fluye.

Sus oponentes, en cambio, eligieron la nada. Si los cuatro planos interpretativos que la exégesis cristiana había retomado de la tradición rabínica (sentido literal, profético, midrásico y alegórico) habían sido resumidos por la teología cristiana en tres (alegórico, moral y místico) porque muchos de aquellos intérpretes medievales incapaces de leer los textos originales en griego, hebreo o arameo debieron soslayar el sentido literal, estos claros varones inquisitoriales van más allá. Malinterpretando la decisión del Concilio de Trento que declaró la Vulgata versión *auténtica*, niegan la falibilidad de los amanuenses y de la escritura, niegan la hermenéutica «humana», niegan el estudio de las lenguas bíblicas. Y cuando ya no hay ni literalidad ni lengua original y las sagradas escrituras se convierten en una divina emanación del Espíritu Santo, lo que desaparece de la escena de la traducción es la traducción misma.

Podrá aducirse que esta lectura carece de las usuales y omnicomprensivas coordenadas históricas. No; piénsese cómo se aplicó en América (y recordemos que fue al mismo tiempo) esta curiosa teoría de la no traducción y podrán observarse con toda imparcialidad sus duraderos efectos. Pero, además, ¿por qué vamos a leer a finales del siglo XX con la mentalidad del siglo XVI? Reconstruirla no supone atacarla. Justamente es nuestro punto de vista contemporáneo lo que nos permite valorar la verdadera importancia de la otra voz de este debate: la de fray Luis de León. En esos luengos papeles que le servían de defensa moduló a lo largo de cuatro años y tres meses vislumbres admirables sobre la traducción y sobre el sentido plural de los textos y de las lenguas.

¿En qué consiste la modernidad de su pensamiento? En postular que el sentido es una pluralidad de significados simultáneos. No cabe al traductor plasmar un significado preciso e inmóvil sino transmitir al lector «la corteza de la letra», es decir, una pluralidad virtual semejante a la del original. Un texto dirá diferentes cosas a diferentes lectores, porque «el que traslada a de ser fiel y cabal, y si fuere posible contar las palabras para dar otras tantas y no más, ny menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que son y tienen las originales: sin limitallas a lo que él sólo entiende a su propio sentido y parecer para que los que leyeren la traslación puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original si se leyese y queden libres para escoger dellos el que mejor les pareciese».

Mucho se ha razonado sobre los estragos producidos por la Inquisición en España. Y aunque sobran las pruebas de sus efectos nefastos, no parece inútil añadir una más. Fray Luis tradujo literal y hebraicamente el *Cantar de los Cantares*. Más tarde, asustado o entristecido, no hizo lo mismo con su segunda versión del *Libro de Job*. Su primera versión «en romance judaizante, en prosa, sin reparos gramaticales y atravesada de segura poesía», fue seguida por otra «en tercetos al itálico modo, en los que Dios parece discípulo de Boscán». Borges (a quien pertenecen las opiniones entrecomilladas) y Menéndez Pelayo (que consideraba la primera *Exposición del libro de Job* «uno de lo libros más hermosos escritos en lengua castellana») deploraron esta sustitución. La obra, en la que fray Luis trabajó veinte años, se publicó por primera vez en 1779. Mejor fortuna tuvo la versión en verso, editada por Quevedo en 1631.

Nada puede añadirse a la grandeza de la literatura castellana de los Siglos de Oro, pero la imposibilidad de leer los modelos poéticos bíblicos y las dificultades inquisitoriales para traducirlos impidieron el natural contacto de nuestra lengua con la representación estética de lo sagrado. Lo que conformaría en otras culturas europeas la comunión elevada entre las palabras y la belleza tuvo el mismo tratamiento que las herejías y ese daño –pasado el siglo XVII– fue irreparable.

[1609]
La risa del traductor

No son de Cervantes las ideas sobre la traducción que se le atribuyen y que todo el mundo cita («el traducir de una lengua a otra... es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la Haz...»). No sólo porque pertenecen a uno de sus personajes –no sería inútil insistir en que las voces de la ficción no constituyen una extensión pura y simple de la de su autor–, sino porque esas ideas eran además un tópico clásico, como bien puede leerse en la traducción (impresa en 1591) del *Arte poética* de Horacio de Luis Zapata: «Son los libros traducidos tapicería del revés, que allí está la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedras por labrar (o sin labrar) faltos de lustre y de pulimento». Y ni siquiera eran de Zapata estas palabras; Valentín García Yebra advierte que la comparación procede, según Plutarco, de Temístocles.

Esto no desmerece la belleza de la proposición, ya que «mirar los tapices flamencos por el revés» es una manera agudísima de indicar que en la traducción se percibe el trabajo material de la escritura. Pero ni esta percep-

ción notable ni los juicios sobre traducciones que proliferan en la primera y la segunda parte del *Quijote* –en el donoso escrutinio de 1609 y en la visita a la imprenta de Barcelona de 1615– tienen la fuerza definitiva de lo que Cervantes compone en los capítulos VIII y IX de la primera parte. Recordemos la secuencia: en el capítulo VIII, ante unas damas, quedan con las espadas en lo alto el hidalgo y el vizcaíno, su contendiente. Hasta ese momento la voz del narrador, en tercera persona, sólo se ha dejado sustituir una vez, al principio, por un yo irónico por todos conocido («de cuyo nombre no quiero acordarme»).

Con las espadas en alto: así, literalmente, se interrumpe el relato. Y Cervantes empieza entonces el despliegue (implícito) de *teorías*: sobre la literatura, la ficción, el realismo, lo verosímil, el tiempo de la novela, el tiempo de la lectura. Pero lo que aquí interesa es que todas esas *teorías* se representan en *una escena de traducción*, quizá la más significativa de la novela occidental.

Antes de proceder a la vertiginosa enumeración de tan complejo *atrezzo*, Cervantes parodia sucesivos criterios de verosimilitud de la ficción de su época: las crónicas convertidas en Historia («Ni que hubiesen sido tan poco curiosos las archivos de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen»); la tradición oral («estaría en la memoria de la gente de su aldea»); y, por último, el fingimiento prestigioso de una autoría griega, latina o árabe en las novelas de caballerías. Pero no debemos entender «parodia» como degradación, sino como exaltación y, más aún, como estilización y evocación de uno o muchos modelos.

Cervantes no se limita a enunciar que la historia del *Quijote* sea una traducción, sino que representa ante el lector todas las circunstancias, incluso las físicas, de esa traducción. He aquí la vertiginosa enumeración de esas circunstancias y de ese *atrezzo*: el narrador en Toledo, el vagabundeo por las calles de los mercaderes, el muchacho que vende cartapacios, el regateo, la compra de los papeles donde continúa la historia del hidalgo; la comprobación de la imposibilidad de leer porque están en caracteres árabes, la búsqueda y hallazgo de un traductor morisco, el traductor morisco que se va adelantando en la lectura y prorrumpiendo en risas, el precio del trabajo de la traducción (que se debe convenir), la ansiedad de la espera, el mes y medio de curiosa y casi inquietante convivencia de narrador y morisco traductor en casa del narrador, el magistral recuento de la experiencia visual de las ilustraciones que acompañan al texto en árabe, recuento que permite además la irrupción de la vertiente crítica y hermenéutica del propio narrador, la no menos magistral intermitencia con que empiezan a aparecer, de nuevo, el hidalgo, el vizcaíno, las espadas en alto…

Se funda aquí el carácter ficticio del relato a partir de la hipótesis de que es verdadero («ninguna historia es mala como sea verdadera»), pero esta hipótesis no viene por añadidura: resulta de la multiplicación de los elementos de la representación en la escena de la traducción. Constituye un acertado lugar común aludir al carácter barroco de esa reticencia cervantina ante la auténtica posibilidad de enunciar la verdad de un hecho, un nombre o una identidad. Máscaras, ropajes engañosos, delegaciones de voz: de barrocos se ha calificado a los elementos en juego en esta danza de velamientos. Pero además lo que interesa aquí es que algunos de esos velamientos son las máscaras de la Historia. Porque entre las brumas de la ficción quedan aislados, en esta escena de traducción, tres personajes cuya articulación expresa y alegoriza el curso mismo de la hispanidad «real»: el narrador, que es un cristiano vencedor; el traductor morisco, que es un vencido todavía dueño de una lengua; y un judío al que no se nombra, sino que aparece encapsulado en un circunloquio («no me fue dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara *mejor y de más antigua lengua*, le hallara»).

Y por fin culmina el juego interminable de representaciones dentro de la escena de la traducción con el elemento más misterioso: la risa del traductor mientras hojea la historia árabe del hidalgo. No se trata de la risa regeneradora del carnaval (que describe Bajtin), amparada en una experiencia colectiva de muerte y resurrección, sino de la risa de un lector aislado, el morisco, que por un momento disfruta solo de la lengua del texto, sin compartirla con nosotros ni con el narrador. El misterio de esa risa inquietante expresa el inacabable misterio del *Quijote*.

[1798]
El pecado shakespereano de Leandro Fernández de Moratín

A partir de finales del siglo XVIII la preocupación por la fidelidad al original empieza a ser esa forma de enjuiciamiento literario que nuestro siglo terminará por convertir en obsesión absoluta. Sin embargo, los poetas, dramaturgos y traductores del XVIII no profesaban una sola poética de la traducción sino varias. Así Moratín no duda en adulterar lo cercano (Molière) y en respetar, dentro de cierta medida, lo ajeno (Shakespeare). En efecto: el teatro clásico francés formaba parte de un modelo vivo, imitable, adaptable, maleable. Por tanto, Moratín se atreve a cometer «la osadía de omitir pasajes enteros, abreviarlos o dilatarlos, alterar algunas escenas, conservar en otras el resultado, prescindir del diálogo en que las puso el autor y sustituirlo por otro diferente». Más aún: afirma sin rubor que «hay en esta comedia

páginas enteras en que apenas se lee una palabra que pueda llamarse rigurosamente traducida» y admite: «Suprimí las digresiones relativas a los trajes que se usaban en Francia en el año 1669, entonces y ahora impertinentes en la fábula; motivé las salidas y entradas de los interlocutores, añadí a las ficciones de la astuta Isabel, llamada en la traducción doña Rosa, todo el cúmulo de circunstancias indispensables para hacer el engaño verosímil».

En el otro extremo de las infidelidades creadoras está la ambigüedad de Moratín ante la poderosa lejanía de Shakespeare. La fabulosa fragmentación isabelina de tiempos, lugares y acciones superpuestas era incomprensible para sensibilidades educadas en las normas estrictas del teatro clásico francés. A pesar de sus reticencias, Moratín dio a conocer, por primera vez, un *Hamlet* verosímil en castellano. Distinto del *Hamleto* que Ramón de la Cruz había plagiado del francés en 1770 y que nada tenía que ver con el original. Y distinto también de las posteriores versiones de José María Pemán, Martínez Sierra y Astrana Marín.

Si no pensamos que una traducción es un texto secundario o irremediablemente inferior al original, si somos capaces de trascender los criterios que dividen las historias literarias en lenguas, si olvidamos, por un segundo, el inglés de Shakespeare, el *Hamlet* de Moratín es todavía hoy legible y representable y superior en muchos aspectos a las versiones posteriores.

Antonio Alcalá Galiano no compartía estos juicios. En los artículos publicados en la revista londinense *The Athenaeum* en 1834 recordaba con mordiente regocijo que el crítico de la *Foreign Quarterly Review* tenía razón al decir que el dramaturgo inglés era «un libro cerrado» para Moratín, porque era incapaz de comprender una poesía tan imaginativa y elevada como la de Shakespeare. Su excesiva vanidad –añadía con cierta soma– lo engañó, haciéndole creer que era un consumado *scholar* inglés, porque podía traducir unas cuantas frases, pero su gran ignorancia le hizo confundir *canon* con *cannon*. Cierto es que donde debe decir: *¡Oh, que el Todopoderoso no haya decretado una ley* (canon) *contra el suicidio!* dice: *¡Oh el Todopoderoso no asestara el cañón* (cannon) *contra el homicida de sí mismo!*, pero ni este «terrible» error ni otros restan méritos a la *teatralidad* de su versión. El *Hamlet* de Astrana Marín (nuestro Shakespeare canónico) no tiene deslices tan groseros, pero sirve para la lectura en el sofá y no para la escena. Los personajes de Moratín, en cambio, no dicen lo que dijo Shakespeare, pero dicen lo que se dice en un teatro.

El dramaturgo español no podía ser fiel a lo que no entendía, pero sí a las convenciones literarias de su tiempo y a su propia experiencia escénica: así lo muestran el prólogo y las notas que aquí se incluyen. Los *Hamlet* que vinieron después respetaron el original; el de Moratín es mucho más rico: contiene la historia imaginada por Saxo Gramático, la tragedia recreada por Shakespeare, huellas del teatro clásico francés y algo de las comedias de «basquiña y manti-

lla» del propio traductor. Nada interesante para los inquisidores literarios; todo un prodigio para los que creen en la riqueza espuria de las traducciones.

[1827]
El traductor erudito como fundador de América: Andrés Bello

Un espíritu ilustrado, un clásico y un erudito para un continente sin ilustración, sin clásicos y sin tradición propia. Esto fue Bello para Henríquez Ureña: «el hombre de más vasta cultura del Nuevo Mundo, autor de *Filosofía del entendimiento*, principal fuente del Código Civil de Chile (1855) y de uno de los primeros tratados importantes de derecho internacional; autor también de la extensa *Gramática de la lengua castellana* y una breve *Métrica*, fundamentales ambas y no igualadas hasta hoy». Henríquez Ureña compara su oda *Alocución a la poesía* (1823), con el manifiesto de Emerson, *The American Scholar* (1837), porque ámbos contienen una «declaración de independencia intelectual». Independencia no significa ruptura para Bello, sino al contrario, instalación natural de lo americano en la tradición occidental. Cuando organiza la lengua se llama el libro *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847); cuando estudia la vida de la lengua razona desde el centro y no desde la periferia; cuando discurre sobre las traducciones de Homero, como en los textos que aquí se siguen, su tono no admite localización alguna. Estas tres características aparentemente contradictorias de su disposición intelectual –conciencia continental, centralidad y ubicuidad– fundan un pensamiento americano que no rehusa la existencia del conflicto histórico, pero lo convierte en un discurso de la cultura occidental plena. Como Henríquez Ureña o Alfonso Reyes, Bello representa una América apacible y luminosa, en que las exclusiones simplemente no se dejan adivinar.

[1893-1911]
Los mundos paralelos según Menéndez Pelayo

Hacia 1870 Marcelino Menéndez Pelayo decidió escribir la cultura española. No reunirla, ni editarla, ni revisarla, sino, literalmente, escribirla toda: fue su inventor, bibliotecario, investigador, legislador, amanuense, *inquisidor* y defensor de sus propios perseguidos, notario y cronista de América, punto de referencia de todos los creadores y críticos hasta mediados de este

siglo. Era arbitrario en sus rechazos, pero cuando celebraba algo, jamás erraba. A pesar de su enciclopedismo tenía el don de la lectura microscópica y no perdió jamás la capacidad de sorprenderse ante la literatura. Sus ideas son grandiosas, episódicas, inasibles y tan reaccionarias que en lugar de operar de obstáculo dejaron que su mente discurriera libremente, casi sin freno aparente. Desconocía la forma desdeñosa de la omisión: cuando rechazaba lo hacía incluyendo obsesivamente todo el material rechazado a su alcance.

Basta pensar en la *Historia de los heterodoxos españoles* para advertir que su pulsión por registrar la existencia de aquellos suprimidos por la Historia es una forma de reivindicarlos y de volver a darles una oportunidad. Del mismo modo nadie podía tomarse ya entonces en serio la aspiración a una «ciencia católica», pero Menéndez Pelayo necesitaba esa coraza para permitirse liberar al «otro que llevaba dentro» que tan sagazmente descubrió Américo Castro. Él dialoga con una tradición que funda al escribirla: por ejemplo, sus referencias respecto de la historia de la crítica española, que no constituía, antes de él, un corpus real, se convierten en un edificio de doctrina y textos creíbles y autorizados. Pero si sólo se tratara de esto, Menéndez Pelayo habría llevado a cabo, meramente, una operación ideológica. Ocurre además un hecho singular: al tiempo que construye ese cuerpo en el texto principal, Menéndez Pelayo lo rechaza, lo critica, lo declara inexistente o lo rectifica en las notas al pie. Es posible incluso imaginar una historia de la cultura española confeccionada sólo con sus notas al pie; sería el reverso exacto de la que afirma su existencia en el texto central.

Esta tarea enriquece y hace más complejo su papel; aun así no explica del todo su importancia. Porque ¿qué es lo que hace posible, en este fin de siglo, sentir la fascinación de Menéndez Pelayo, una fascinación a la que no fueron ajenos los jóvenes Borges y Bioy Casares cuando reconocían la ejemplaridad de *Horacio en España*, tal vez el mejor libro de crítica que se haya escrito nunca en la Península y que, por cierto, es un tratado sobre la traducción en todas sus acepciones? Desde luego, la fascinación no viene de sus ideas.

En realidad, lo que fascina y atrae es que bajo el delirio positivista del registro inabarcable, bajo el afán por perseguir infatigablemente lo menudo o lo mediocre, se descubre la perfección de un lector que goza.

Pero hay más: quizá no sea una *boutade* afirmar que Menéndez Pelayo es el más formalista de los críticos españoles. Esta perfección de una experiencia literaria que se escapa de la hermenéutica (¿tal vez porque su aberrante y arcaica dotación ideológica le impedía todo ejercicio libre de interpretación?) explica la admiración que hoy puede suscitar. Y excusa de sus innumerables errores. Como antólogo ocupa el sitial de juez y se equivoca

constantemente. Como artífice del juicio literario sus dictámenes pueden llegar a la depravación, la exageración o el disparate patético. Las discrepancias pueden ser mayúsculas, la distancia, enorme, e incluso las rectificaciones actuales especializadas pueden presentar, con respecto a la masa de erudición que él reunió, diferencias considerables. Pero Menéndez Pelayo lee el verso, el fragmento, la traducción, el matiz, la figura, como nadie los leyó. Desembarazado de su propio (e inerte) aparato ideológico-religioso, de sus manías y fobias (al barroco, al romanticismo, al modernismo), se sitúa frente a la materia verbal como alguien que sabe exactamente qué es la poesía. Ese saber exacto confiere unidad al desesperante abigarramiento de su discurso, que tiene un insólito paralelo con lo que Freud descubrió en Dostoievski y que después Mijail Bajtin nombró como dialógico: se trata de la inconclusividad «neurótica», de la imposibilidad de clausurar un juicio, de cerrar una proposición o de acabar un argumento. Afirmar que Menéndez Pelayo es «dialógico» puede parecer una provocación o una ingenuidad. Pero no es más que la comprobación de la estructura inmanente de su discurso. Sin embargo, este extraordinario personaje con quien es imposible aburrirse y en quien se sustenta todo lo que tiene que ver con la cultura española (con sus escritores latinos, árabes, portugueses, catalanes, americanos) ha perdido sus lectores y sus estudiosos.

En 1892, la obra cumbre del cuarto centenario del descubrimiento de América, su *Antología de la poesía hispano-americana*, no pudo tener recepción más desigual: Clarín y Valera le reprocharon que dedicara un indigesto catálogo a farragosos poetas desconocidos. En América esos poetas eran desconocidos incluso entre sí: por primera vez se vieron reflejados en un espejo común. En 1936 todavía figuraba en la lista de los 2.600 libros más leídos de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. El contenido de la *Antología* es sorprendente; tras anunciar un complejísimo sistema de exclusiones (no figurarían ni poetas vivos, ni épicos, ni nacidos en España, ni fuera de América, etcétera), la *Antología* termina por compendiar casi todo lo producido en verso (y en prosa) desde el descubrimiento. Hasta tal punto prevalece el afán de registro sobre el de la exclusión que en un libro de 1892, hecho para la eternidad de una conmemoración centenaria, Menéndez Pelayo ya advierte, en una nota al pie, del valor de un tal «Rubén Darío».

De este vasto tratado sin gobierno pero lleno de destellos de lucidez insuperable salió la ecuménica idea –de cuyas luces imperiales viven todos, aun más los americanos que los peninsulares, puesto que estos últimos deben convivir con otras lenguas– de la universalidad del castellano, y también una extravagancia que hizo fortuna: que América debe ocuparse de lo americano, si por ello entendemos naturaleza, y no humanidad. Menéndez Pelayo resumió para su presente (que es todavía el nuestro) los criterios que

gobernaron la cartografía de mundos paralelos que un día diseñó Bernardino de Sahagún.

[1924]
Gómez de la Serna en una silla de moscovia

En las postrimerías del siglo XVIII se empezó a acusar a los traductores castellanos de fraguar una nueva lengua: la denostada *galiparla* a la que unos dedicaron poemas jocosos y otros diatribas cargadas de resentimientos. Y no se los culpaba de poca cosa: con las palabras y giros tomados del francés estaban atacando la «hermosísima lengua que los boreales amaron», «el romance que fue adorno de moda entre los cortesanos de Inglaterra y Flandes», el idioma que Carlos V usaba para hablar con Dios. Pero parece que no sólo los traductores, sino también «damiselas y mozalbetes», sabios, ilustrados, gente «culta» parecían haber olvidado el «envidiado tesoro de voces pintorescas» y se inclinaban por amar, pensar y hablar con palabras francesas. Vistos sucintamente los argumentos, resulta difícil separar el sentimentalismo castigado y el atraso económico y cultural de aquellos siglos españoles de la necesidad meramente humana de vivir el presente. Porque esta extranjerización de la lengua castellana ni era nueva ni se detendría allí. El primer vocabulario científico y filosófico se creó a partir del árabe (con ciertas interpolaciones del hebreo), se amplió y perfeccionó con palabras del latín y el griego, se modernizó utilizando el francés y se sigue actualizando con el inglés. Abolido el énfasis nacionalista, más bien debería asombrarnos la ductilidad de esta lengua, capaz de incorporar tan gran número de elementos disímiles y construir a veces modelos verbales muy discrepantes con las normas, pero inteligibles. No reivindicamos los extraordinarios errores que señaló Hartzenbusch en su admirativo prólogo del *Diccionario de galicismos* del venezolano Rafael María Baralt, donde *élever* se convierte en elevar («los persas elevaban la juventud en escuelas públicas») o *dessert* en desierto («la república de Venecia regaló a la reina de las Dos-Sicilias un desierto de cristal en forma de jardín»), pero sí aquellas delicias que hacen que el lector, como quería George Moore y sostenía Alfonso Reyes, se sienta en Rusia, en Francia o en Noruega.

Situados en el extremo opuesto de las *belles infidèles* de las traducciones francesas (todo se convierte en buen francés) y de las «equivalencias dinámicas» de las modernas teorías anglosajonas de la traducción (donde todo debe ajustarse al mundo del lector), los traductores castellanos, desde finales del siglo XVIII, eligieron la «extranjerización» como procedimiento

poético. Desde los folletines hasta las grandes novelas decimonónicas, la lengua castellana transportó sin inmutarse chelines, yardas, sillas de moscovia, pan de jengibre, conceptos o cosas de los que no se sabía ni remotamente en qué consistían, pero en los que, como señala Clifford Geertz, el lector creía, por su necesidad, magníficamente literaria, *de estar allí*. Quienes durante dos siglos consumieron con lenta avidez miles de libros traducidos en esa «lengua de los traductores», que escribían *dar un golpe de ojo* en vez de mirada, *turbillones* en vez de torbellinos y *soirée* en vez de noche, sabían (porque la literatura es mera adhesión al artificio) que esas palabras y giros anónimos formaban parte de las convenciones del lenguaje literario. Cooperaban con el texto: restituían el sentido y hacían caso omiso de los horrores gramaticales porque todo pacto literario va siempre más allá de las normas de la lengua y ama refugiarse en el dominio de la imaginación.

Gómez de la Serna, que creyó en la escritura como juego, vislumbró lo que luego Alfonso Reyes postularía con más certeras herramientas teóricas. «La fidelidad a ciertos sustantivos –dejó dicho Reyes– es de buen arte [porque] corresponde a los usos privativos de un pueblo. El transformar los usos no es traducir, sino adaptar, como cuando, por obvias necesidades escénicas, *L'orgueil d'Arcachon* se convierte en *El orgullo de Albacete*». La literalidad, tan denostada por algunos, arranca de la lengua extranjera un paradójico rasgo que toda adaptación elimina: la frescura metafórica. A todos nos parece un acierto personal de Stevenson que el cuerpo de un marinero apuñalado «se hunda» en *sí* mismo, pero, aclara Reyes, *to sink* es la forma inglesa normal de decir «irse muriendo».

[1916-1922]
Lugones, el traductor como delirante

Lugones escribió las conferencias que conforman *El payador* entre París y Londres durante 1911 y 1912, y las leyó en el teatro Odeón de Buenos Aires en 1913. Estas fechas son significativas, pues se trata de los años inmediatamente posteriores al festejo del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, festejo que sirvió de estratagema para oficializar la definitiva independencia cultural de América con respecto a España, por la que los escritores argentinos bregaban desde muchas décadas atrás. El propio Lugones se había sumado a la «magna efemérides», como gustaba decir la prensa de la época, con esa prodigiosa empresa de poesía institucional que llamó *Odas seculares*. Y es que en buena medida el modernismo había querido ser el primer gran capítulo –a escala continental– de esa autonomía cul-

tural, sobre todo después de que Darío aceptara responder al desafío que le impuso el uruguayo Rodó al escribir, en 1900, sobre sus *Prosas profanas*: «No es el poeta de América». En este sentido, el nacionalismo de Lugones, que crecería hasta alcanzar cimas fanáticas, puede verse como la profundización de una de las vetas implícitas en la materia modernista.

Sin embargo, la independencia cultural tropezaba con una realidad irrefutable: los americanos hablaban la misma lengua que los españoles. Si en el terreno político, militar, étnico, económico, la independencia era un hecho consolidado, los escritores americanos debían enfrentarse en cambio a la cuestión de cómo fundar una literatura que, escrita en castellano, no tuviera nada que ver con España, y en primer término con la España contemporánea, encarnación de todo lo opuesto a lo que ellos querían para su América. Sin duda no había más que una solución: demostrar que aquel castellano no era el mismo que éste. Pero aun no bastaba con esto: para que la diferencia realmente se sostuviera hacía falta además encontrar una tradición distinta a la que poder remontarse. Ahora bien, ¿dónde encontrarla? ¿Cómo discriminar, dentro de una misma lengua, dos tradiciones separadas, inconfundibles: una que fuera a dar en la decadente España finisecular y otra en la próspera América (o quizá habría que decir: Buenos Aires) de principios de siglo? Se trataba de un desafío mayúsculo: una especie de traducción dentro de una misma lengua: una lectura distinta, radicalmente nueva en la historia. Fue entonces cuando Lugones tuvo la genial idea de reivindicar la denostada figura del gaucho.

Lugones escribió *El payador* para demostrar que el *Martín Fierro* de José Hernández es un poema épico. ¿Tenía eso alguna importancia? Sí, enorme, ya que de prosperar la demostración se jalonarían dos objetivos esenciales, en definitiva dos manifestaciones de un mismo núcleo: el primero, confirmar la existencia de una cultura genuinamente argentina, puesto que un poema épico define siempre los rasgos específicos de una nación; el segundo, que la lengua argentina existe asimismo como fenómeno claro y distinto, ya que una verdadera epopeya sólo puede surgir en el proceso de formación de una lengua, como lo demuestran, a lo largo de la historia, los poemas homéricos, el *Cantar de Roldán*, la *Divina Comedia* (según el propio Lugones, el gran «poema épico» de la cristiandad, o el *Poema del Mio Cid*). La *epicidad* del *Martín Fierro* demostraba así que en 1870 una lengua argentina se estaba formando; luego, cincuenta años más tarde, esa lengua tenía que existir ya (paradójicamente, no será la de Lugones, cuya prosa se amasa sobre un léxico plagado de arcaísmos y argentinismos postizos; esa lengua será, en todo caso, la de escritores posteriores a él, como Roberto Arlt o Leopoldo Marechal).

La argumentación de Lugones es al mismo tiempo delirante y sólida: la

conquista de América permite que en el Nuevo Mundo se continúe la genuina tradición española, que España perderá a partir del siglo XVI, a su juicio, por la acción del humanismo. Para el Lugones de entonces, todavía anticatólico y vagamente pagano –de hecho, todo *El payador* está atravesado por un tan inconfeso como profundo influjo nietzscheano–, el humanismo latinizó la lengua hasta convertirla en «el castellano paralítico de la Academia, que corresponde a la España fanática y absolutista». Los conquistadores habrían sido los últimos paladines, los últimos caballeros andantes, cuyo arrojo medieval se expresaba en una lengua aún vigorosa y fresca, anterior al letal acartonamiento obrado por los latinistas: «Y fácil es notarlo en la doble literatura que forman durante el siglo XVI los primeros historiadores de América y los literatos puramente peninsulares». La «doble literatura»: he ahí el momento exacto en que las dos tradiciones se separan, como un río que se bifurca: del brazo aún caudaloso y puro surgirá la lengua candente de la América española; del otro, enjalbegado y pobre, la fría corrección de la prosa académica, dominante en España. El teorema empezaba a cerrarse.

Pero faltaba aún una última operación, de importancia no menor: demostrar que la distinción de ese castellano de América debía muy poco, casi nada, a las lenguas indígenas; puesto que en esto Lugones no fue menos que Sarmiento: la india era una raza inferior, despreciable, y todo resto de ella debía ser expurgado de la nacionalidad argentina. Había que mostrar la ascendencia enteramente europea del americano, y asimismo la de su lengua. Allí es donde Lugones emprende el esfuerzo de demostrar que todos los barbarismos de América, que los lingüistas definían como indigenismos, no serían sino derivados del latín, algunos de los cuales se habían infiltrado en las lenguas indias; no importa que las comparaciones vengan del *patois* de Nîmes o del ladino de Salónica, la cuestión era demostrar que ni «canoa» ni «cóndor» son palabras de ascendencia india. Da la impresión de que Lugones quiere hacer con su personalísima ciencia etimológica lo que Virgilio con el mito: dar a la fundación de su patria el relato «verosímil» de una ascendencia gloriosa, limpia de todo añico espurio. Es cierto que Eneas no es un mestizo, mientras que el gaucho lo es sin duda; pero en el momento de escritura de *El payador* la figura del gaucho ya pertenece a la historia, y lo que el delirio lugoniano cuaja como doctrina es que la lengua de aquel bravo mestizo fue el castellano más puro de todos, libre por un lado de indigenismos y por el otro de acartonamientos latinistas. De hecho, el último capítulo del libro intentará desarrollar el mismo argumento, ya no por la vía lingüística, sino por la histórica: en el Río de la Plata habría renacido la magnífica cultura provenzal que dio a las civilizaciones románicas sus más altas glorias poéticas. Es curioso, en fin, comprobar que Lugones

quiso asentar la independencia literaria argentina sobre el mismo argumento que Unamuno utilizó para demostrar la unidad cultural de España y América: el hecho de que todos los supuestos regionalismos americanos no serían sino arcaísmos castizos.

[1925]
Borges traduce a Joyce

Se pregunta Robert Langbaum, en su ensayo sobre el romanticismo como tradición de la modernidad, por qué la palabra «tradición» que debe provocarnos asociaciones con la pura ortodoxia, nos suscita en cambio en este contexto la idea de novedad. Y se responde: porque a partir de la Primera Guerra Mundial, esta palabra ha sido usada, cada vez con más frecuencia y énfasis, para recordarnos que la tradición es aquello de lo que carecemos, para recordarnos nuestra radical separación respecto del pasado, para recordarnos nuestra modernidad. Apenas aparecido el *Ulises* de Joyce, uno de los más conocidos críticos ingleses, Richard Aldington, definió sombríamente a su autor como «profeta del caos». En su respuesta a Aldington, además de establecer el primer modelo hermenéutico para la comprensión del *Ulises*, T. S. Eliot mostró la relación dialéctica entre el antitradicionalismo y la paralela –exacerbada– conciencia de la tradición típica de las vanguardias: «Al utilizar el mito y manipular el continuo paralelo entre contemporaneidad y antigüedad, el señor Joyce sigue un método que otros deberán imitar. Se trata, simplemente, de controlar, ordenar, dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea». Y concluye Langbaum: «*La tierra baldía* y *Ulises* son al mismo tiempo más nihilistas y más deliberadamente tradicionales que cualquier obra del siglo XIX».

Pero Eliot y Joyce tenían tras de sí el gran romanticismo y la gran novela del siglo anterior. Podían ser nihilistas y tradicionalistas con absoluta solvencia. Mientras que cuando Borges tradujo a Joyce en 1924 no se enfrentaba al esplendor anglosajón, sino a una tradición lejana, fracturada e insípida. Ni los clásicos del Siglo de Oro ni los modernistas fueron sus enemigos. Lo eran en cambio los pesados relatos decimonónicos, la prosa rústica y convencional, la versificación rimbombante y huera. Por esto realiza a la vez dos tareas aparentemente tan contradictorias como el nihilismo y el tradicionalismo de Eliot y Joyce: ser un contemporáneo y atraer hacía sí toda la tradición clásica. ¿Cómo lo hace? Despedazando la cultura occidental y traduciendo sus fragmentos. Así, su versión del *Ulises* consta de una página: el final del monólogo de Molly Bloom. Pero no era la pereza la que le

hacía cortar los textos, sino un programa de versiones y traducciones que incluyó a Johannes R. Becher, Wilhelm Klemm, James Joyce, Walt Whitman, Edgar Lee Masters, Langston Hughes, G. T. Chesterton, Virginia Woolf, André Gide, Carl Sandburg, T. S. Eliot, Franz Kafka, Jules Supervielle, William Faulkner, Henri Michaux, sir Thomas Browne, E. E. Cummings, Hart Crane, Wallace Stevens, Karl Jay Shapiro, Robert Penn Warren, Thompson Dunstan, Delmore Schwartz, Herman Melville, T. S. Lawrence, Edith Boissonas, Francis Ponge, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson, Robert Louis Stevenson, Max Beerbohm, Lord Dunsany, W. W. Jacobs, Rudyard Kipling, Villiers de L'Isle Adam, Eugene Gladstone O'Neill, Edgar Allan Poe, Saki y Snorri Sturluson.

La página traducida de Joyce, en la que Borges no vacila ante el uso del voseo, no es literal y ni siquiera completa: transmite sin embargo la ansiedad, la placidez y la aquiescencia con las que se cierra la novela. Pero ni siquiera esto importa; perfectas e imperfectas al mismo tiempo, las traducciones de Borges disgustan a los profesionales y admiran a los lectores. El término lector no alude aquí a un consumidor o a una estadística, sino a una operación intelectual: desde ese lugar imaginó Borges una teoría de la literatura que fuese –y de hecho es en realidad– una poética de la traducción.

Al formular esa poética Borges cumplió el doble papel que Langbaum describe en Eliot y Joyce: ser un nihilista, querer ser un clásico. Nihilista por renegar de la estética romántica de la originalidad y también de su correlato, la devoción por el original. Clásico porque irónicamente propuso que la literatura se fabricase, de nuevo, con modelos. No son otra cosa los trozos de la literatura clásica de Oriente y Occidente que compiló (casi siempre con Bioy Casares) en *Antología de la literatura fantástica, Libro del cielo y del infierno, Libro de sueños, Cuentos breves y extraordinarios, Manual de zoología fantástica* (o *Libro de los seres imaginarios*).

Para Borges las traducciones forman parte de las vicisitudes de un texto. Son borradores paradójicamente posteriores a un original dudoso, siempre provisional. Las lenguas, lejos de la reverencia de lingüistas, gramáticos y teóricos de la comunicación, son repertorios de procedimientos poéticos y narrativos. Y los lectores que Borges imaginó construyen y reconstruyen en el texto los repertorios con la libertad del que no deja nada tras de sí. Si algo es bueno será a su vez repetido y recreado por otros hombres, con otras palabras. Para Borges, más moderno que su siglo, «la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin».

Nora Catelli y Marietta Gargatagli

Ideología y estética en la traducción literaria

Cuando se habla de traducciones literarias es común escuchar opiniones generalmente unánimes en el sentido de que *son malas*; incluso algunos –más radicales– sostienen que *todas* son deficientes, porque traducir literatura es intrínsecamente imposible a causa de la naturaleza misma del hecho literario. Sin embargo, al detenerse en el análisis de algunas traducciones, es posible identificar cierto número de errores que resultan causa inequívoca de la –en general merecida– calificación de *mala traducción*. Estos errores son muy variados, y pueden referirse tanto a la falta de comprensión del texto como a la elección desafortunada de una palabra o a una construcción gramaticalmente incorrecta. Algunos de ellos resultan muy obvios incluso para los no especialistas, como los que se refieren a la sintaxis, pero hay otros que, aun sin afectar ni el léxico ni la frase, el sentido o la gramática, interesan a la totalidad del texto traducido; estos errores –los más graves, aunque a veces los más sutiles– son de dos clases: los primeros podrían llamarse ideológicos o psicológicos, o ambas cosas a la vez; los segundos, son los errores propiamente literarios.

El error de tipo ideológico se comete cuando el traductor deja de ser presencia invisible tras el texto traducido, pues su mano no debe verse. Cuando puede ser identificado a través de su texto, es porque ha dejado traslucir algo (demasiado) de su propio estilo, de su propio idiolecto, de su propia ideología, que deberían haber quedado sumergidos por el estilo, el idiolecto y la ideología del autor (lateralmente, ésta es una de las razones por las cuales son contados los buenos poetas que al mismo tiempo son buenos traductores).

Entendámonos. Al hablar de ideología, nos referimos a aquello que es pensable en un momento histórico dado en el seno de una comunidad dada; no sólo la ideología política, aunque éste sea el sentido en que generalmente se entiende el término, ni sólo lo religioso, lo estético o lo cultural, sino el conjunto de conocimientos, opiniones, creencias, gustos, rechazos, supersticiones, compartidos por una comunidad, sean verdaderos o falsos, reales o imaginarios, públicos o privados. Toda persona –todo traductor– está inmerso en una ideología. Tiene, para usar una

expresión de Antoine Berman, su propio *horizonte cultural,* que a veces no coincide con el horizonte cultural del autor traducido. El traductor, lo sepa o no, y es necesario decir que con mucha frecuencia no lo sabe, posee una ideología que abarca todos los aspectos de la cultura. Es partidario acérrimo del liberalismo económico, o del estatismo; cree en la igualdad –o en la desigualdad– de los seres humanos; considera que los muchos adjetivos en un texto lo embellecen, o lo arruinan; piensa que Dios existe, o que no existe; y tiene perfecto derecho a cualquiera de estas opiniones, a luchar por ellas, a defenderlas contra viento y marea, a morir por ellas si le parece necesario. A lo que no tiene derecho, es a permitir que sus ideas se transparenten tras el texto que está traduciendo. Independientemente de lo que un traductor piense como ser humano, ciudadano, miembro de un grupo, comunidad o club, su pensamiento debe borrarse del texto traducido... y esto no es fácil.

Un ejemplo interesante de lo que puede producir la influencia ideológica es el citado en *La conquista de América. La cuestión del otro* por Tzvetan Todorov: Colón desconoce la diversidad de lenguas, lo cual, frente a una lengua extranjera sólo le deja dos posibilidades de comportamiento complementarias: reconocer que es una lengua pero negarse a creer que sea diferente, o reconocer su diferencia pero negarse a admitir que se trate de una lengua... Esta última reacción es la que le provocan los indios que encuentra muy al principio, el 12 de octubre de 1492; al verlos, se promete: "Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a V. A. para que deprendan fablar". Estos términos chocaron tanto a los traductores franceses de Colón que todos ellos corrigieron para que aprendan a hablar nuestra lengua[1]. Un traductor puede escandalizarse por las ideas del autor que está traduciendo; lo que no puede hacer es modificarlas, como lo hicieron los traductores franceses de Colón; que la ideología de éste le impidiera pensar que la lengua de los indios lo fuese verdaderamente, no es causa suficiente –ninguna lo es, por lo demás– para corregir la expresión de un autor a fin de ajustarla a lo que se cree adecuado, correcto, moral o siquiera pensable.

Esto suele suceder con traducciones que por una u otra razón son juzgadas como no adecuadas para todos los públicos.

Hamlet: –¿Permitiréis que me ponga sobre vuestra rodilla?

Ofelia: –No, señor.

Hamlet: –Quiero decir, apoyar mi cabeza en vuestra rodilla.

Ofelia: –Sí, señor.

Hamlet: –¿Pensáis que yo quisiera cometer alguna indecencia?

[1] *Tzvetan Todorov,* La conquista de América. La cuestión del otro, *Siglo XXI, México, 1987.*

Ofelia: –No, no pienso nada de eso.

Hamlet: –¡Qué dulce cosa es..![2].

Parecería que el traductor encontró que apoyar la cabeza en el regazo (*lap*) es demasiado atrevido, puesto que puso *rodilla,* y que el comentario del príncipe acerca de yacer *between maid's legs,* esto es, literalmente, *entre las piernas de una doncella,* le pareció intolerable: optó por unos pudorosos puntos suspensivos... Lateralmente, es de notar que en el texto de Shakespeare la respuesta de Ofelia es *no pienso nada,* lo que está lejos del *no pienso nada de eso* de la traducción, donde el agregado quita a la respuesta de Ofelia toda intención irónica. Es necesario, por otra parte, mencionar que esta traducción de *Hamlet,* realizada en los últimos años del siglo XVIII, se debe a Leandro Fernández de Moratín, que aunque sólo había recibido las órdenes menores, pertenecía a la jerarquía eclesiástica; su intento, según confesó en cierta oportunidad, había sido el de disciplinar «la barbarie» de la tragedia de Shakespeare, lo cual explica este tipo de elecciones que terminaron traicionando la obra.

Por supuesto, este ejemplo, a causa de su antigüedad, es la exasperación del fenómeno, pero fuerza es admitir que, desgraciadamente, incluso en nuestro siglo resulta más común de lo que se pueda esperar. No sólo a causa de regímenes que impongan a la expresión literaria censuras sedicentemente morales (en este punto, el anecdotario es interminable); a veces, los mismos traductores reducen ciertas expresiones, las suavizan, borran las malas palabras, eliminan ciertos episodios que consideran inadecuados, produciendo siempre el mismo resultado, una mala traducción, sea que alegue censura exterior o se autocensure por razones de supuesto buen gusto.

No mencionaremos aquí, por no pertinentes, los casos en que el traductor modifica deliberadamente el texto de partida, realizando lo que en realidad es una adaptación, por motivos que van desde la adecuación a públicos particulares, como por ejemplo el infantil, hasta las intenciones políticas, didácticas o apologéticas.

Hay otro punto en que a veces la ideología del traductor ha producido algunos fenómenos curiosos: por ejemplo, cuando un traductor ateo escribe «dios» con minúscula aunque el escritor lo haya escrito con mayúscula, o viceversa, sin detenerse a pensar que la atribución de una mayúscula a Dios es tan ideológica como su eliminación.

También dentro del ámbito de la ideología del traductor entra un error ciertamente común: convencido de que él, lector privilegiado por definición y oficio, es el único que ha podido comprender el sentido del texto, en lugar

[2] *William Shakespeare,* Las cinco grandes tragedias. Hamlet, *traducción de Leandro Fernández de Moratín, Ed. Argonauta, Buenos Aires, 1945.*

de traducirlo lo explica. Pocas cosas hay más penosas que la laboriosa aclaración de una metáfora, pocas más humillantes para el lector que descubrir que le han escamoteado el placer de interpretar o comprender por sus propios medios, es decir, que lo han privado de la parte más activa e íntima de la lectura.

La Peste, de Albert Camus, se abre con la explicación de que los acontecimientos que van a relatarse *estaban fuera de lugar (n'étaient pas à leur place);* dos páginas más adelante, cuando el protagonista encuentra la primera rata, anunciadora de lo que se prepara, piensa que ésta *n'était pas à sa place,* repitiendo exactamente la expresión anterior. Pero a la traductora se le ocurrió: *que aquella rata no debía quedar allí*[3], que aparentemente dice lo mismo, con el agregado de que al eliminar la repetición mejora el original, omite un detalle que tal vez sea fundamental para la comprensión de la totalidad de la novela: sabemos que desde el punto de vista teológico, el desorden, esto es, el hecho de que las cosas no estén en el lugar para el cual fueron creadas y al que pertenecen, es la causa del mal; la repetición que realiza Camus indica que la novela no va a hablar de ratas y peste, ni del sufrimiento de los inocentes, ni de la separación de los amantes, ni siquiera de un país ocupado por tropas extranjeras, sino que todos estos temas, que ciertamente se encuentran presentes en el libro, son sólo metáforas de un tema mayor y más abarcador: el Mal, el mal metafísico, absoluto, que adopta formas diversas, algunas de las cuales serán explicitadas a lo largo del texto. Al eliminar la repetición, la traducción, a primera vista correctísima, oculta el sentido profundo de la novela.

Estos dos ejemplos bastan para comprobar que un traductor no siempre traduce lo que quiere, sino lo que puede: su tiempo, su coyuntura histórica, las ideas en boga, sus dudas, sus certezas, la situación cultural, social o política, determinan su capacidad de comprensión, haciéndole leer cosas que no están en el texto (para que aprendan a hablar *nuestra lengua*) o no ver cosas que sí están en él (las cosas *fuera de lugar*), al mismo tiempo que definen su propia posibilidad de expresión. Encarada desde este punto de vista, la traducción deja de ser un proceso meramente lingüístico para transformarse en una de las más complejas operaciones de identificación cultural.

El más sutil de los errores que pueda cometer un traductor es aquel que afecta a la calidad literaria del texto. Es verdad que cualquier error, ya sea que se haya producido sobre el léxico o la gramática, sobre las expresiones o sobre la ideología del autor, provoca necesariamente cierta carencia de belleza en el texto. Una palabra desplazada, una oración mal equilibrada, la explicación de una figura retórica, producen casi siempre una expresión

[3] *Albert Camus,* La peste, *traducción de Rosa Chacel, Sur, Buenos Aires, 1967.*

chata, pedestre, no literaria –cuando no decididamente antiestética–. Un punto que el traductor técnico puede dejar en segundo plano, como es la belleza de la expresión, que en su caso puede ser sacrificada a la claridad, resulta capital para el traductor literario. En efecto, cualidades principales del escritor –y por supuesto del traductor– técnico, o científico, o didáctico, o de divulgación, deben ser la claridad, la concisión, la sencillez de la expresión, la nitidez en el diseño de la frase, incluso la elegancia de la expresión. Cuando todo esto ha sido logrado, si aún quedan espacio y tiempo, es posible pulir aún más el texto para embellecerlo, pero en ningún caso hay en él lugar para figuras retóricas ni para aventuras del lenguaje. En cambio, el texto literario está centrado en el efecto estético y en él encuentra su razón de ser; no hace falta mencionar las innumerables teorías que han prevalecido en la literatura a lo largo de la historia; baste decir que no hay ningún texto que, de modo consciente o no, no se adhiera a una u otra de estas tesis. Aquí se encuentra la raíz de ciertas afinidades o antipatías que podemos sentir hacia determinados escritores: sus códigos estéticos pueden coincidir o no con los nuestros, y tal vez eso es todo. Pero el traductor también sostiene una teoría estética, a sabiendas o no, y debe despojarse de ella para entrar en el texto ajeno, para poder compartir la del autor y traducir de acuerdo con ella. Por otra parte, lo que no se le puede perdonar, además del error por transparencia ideológica, es el que comete por falta de sentido estético o por alterar el estilo del autor en beneficio del suyo. Y este último es más grave aún que los más groseros errores de traducción de palabras, o las equivocaciones en el uso de la lengua materna, y hasta los errores de comprensión del texto original, porque atenta contra la naturaleza misma del hecho literario.

Un ejemplo interesante es el aportado por dos traducciones de un mismo título, *Rise High the Roof Beam, Carpenters,* de J. D. Salinger. Una versión propone: *A techar la casa, carpinteros*[4]. Como se trata de un título, no tiene mucha importancia la fidelidad al sentido original, sino más bien la sonoridad y lo que los editores, con un sentido comercial que a veces escandaliza a escritores y traductores, llaman «gancho». Pero aunque la idea estuviera bien traducida –que no lo está–, la trivialidad de la expresión hace pensar en las órdenes más o menos afectuosas de las mamás o las maestras que pretenden que los niños guarden sus juguetes... En cambio, Aurora Bernárdez tradujo: *Levantad, carpinteros, la viga maestra*[5]. El atractivo de este título radica en su ritmo, en cierta resonancia grandiosa detrás de la simplicidad

[4] *Citado en J. D. Salinger,* Boca bonita y verdes mis ojos, *Estuario, Buenos Aires, 1977. Sin mención de traductor.*

[5] *J. D. Salinger,* Levantad, carpinteros, la viga maestra, *traducción de Aurora Bernárdez, Bruguera, Barcelona, 1977.*

de las palabras, en el orden de la frase, apenas lo bastante extraño como para atraer la atención: en su pura calidad literaria.

Otro ejemplo, mucho más notable, es el siguiente:

L'Ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les rateaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées
où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur viguer?

O douleur! O douleur! Le temps mange la vie
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croit et se fortifie!

Charles Baudelaire

En una de las múltiples ediciones de la obra de Baudelaire, leemos[6]:

El enemigo

Mi juventud fue una oscura tormenta.
Atravesada aquí y allá por brillantes soles
el trueno y la lluvia han hecho un estrago tal
que restan en mi jardín bien pocos de los frutos rojos.

He aquí que yo he tocado el otoño de las ideas
y es menester emplear la pala y los rastrillos
para reunir de nuevo las tierras inundadas
donde el agua cava agujeros grandes como tumbas.

¿Y quién sabe si las flores nuevas que yo he soñado
encontrarán en ese sol deslavazado como arena
el místico alimento que hará su vigor?

¡Oh dolor! ¡Oh dolor! El tiempo come la vida
y el oscuro Enemigo que nos roe el corazón
de la sangre que nosotros perdemos crece y se fortalece.

[6] *Charles Baudelaire,* Obra poética completa, *traducción de Enrique Parellada, Libros del Río Nuevo, Barcelona, 1977.*

Baudelaire es extremadamente difícil de traducir, entre otras cosas porque sus poemas ofrecen dificultades que a primera vista parecen insalvables: una métrica y una rima rigurosas, y toda una estética que ya no es la de hoy, aunque haya impregnado toda la poesía moderna. Hecha esta salvedad en descargo del traductor, señalemos que en este trabajo todas las palabras fueron escrupulosamente respetadas; no se agregó ni quitó ninguna, no hubo demasiadas traducciones erróneas, salvo *sol* traducida por *sol* y no *suelo,* y *délavé* (empapado, anegado) que encontramos como *deslavazado* (deshilvanado, flojo, desgalichado, lo que parece una extensión un poco abusiva del campo semántico correspondiente); y con excepción de algunas anomalías gramaticales (... bien pocos *de los* frutos rojos, ... el místico alimento que *hará* su vigor), o fonéticas (... crece y se fortalece), la expresión es relativamente correcta. Y aún así, *El enemigo* no tiene nada que ver con el poema de Baudelaire.

No es el caso intentar aquí una definición del lenguaje poético y una explicitación de sus diferencias con el lenguaje común. De todos modos, resulta evidente que en esta traducción faltan las características que hacen que un texto poético sea tal. No sólo la rima (que en general se pierde al traducir, con escasas y envidiables excepciones), sino que también están ausentes el ritmo, la cadencia, el juego de los acentos y las sonoridades, que son justamente lo que se espera de un poema. Que esas sonoridades no podrían ser las del original francés es algo evidente; pero la necesidad de trabajar la materia fónica para crear nuevas sonoridades es justamente lo que hace la dificultad –y el mérito– de la traducción poética.

Al leer este texto (es lícito preguntarse si merece el nombre de traducción), estaríamos tentados de dar la razón a quienes sostienen la teoría de la imposibilidad de traducir; pero sin embargo, como en toda generalización, basta un solo ejemplo en contrario para afirmar que la traducción, incluso la de poesía, es posible. Y para probarlo, Pablo Neruda tradujo *L'Ennemi* de este modo[7]:

El Enemigo

Mi juventud no fue sino oscura tormenta
que rara vez el sol cortó con luz brillante,
trueno y lluvia ejercieron tan repetida afrenta
que en mi jardín no existen los frutos incitantes.

Yo que toqué el otoño del pensamiento, azadas
tendré que usar, rastrillos y palas poderosas,
para juntar de nuevo las tierras inundadas
donde los agujeros son grandes como fosas.

[7] *Pablo Neruda,* Obras completas, *Losada, Buenos Aires, 1968.*

¡Quién sabe si las nuevas flores que yo he soñado
encontrarán en ese territorio lavado
el místico alimento que las vaya elevando!

¡Oh dolor de dolor! Corre el tiempo, la vida,
y el oscuro enemigo que nos va desangrando
crece y se fortifica con la sangre perdida.

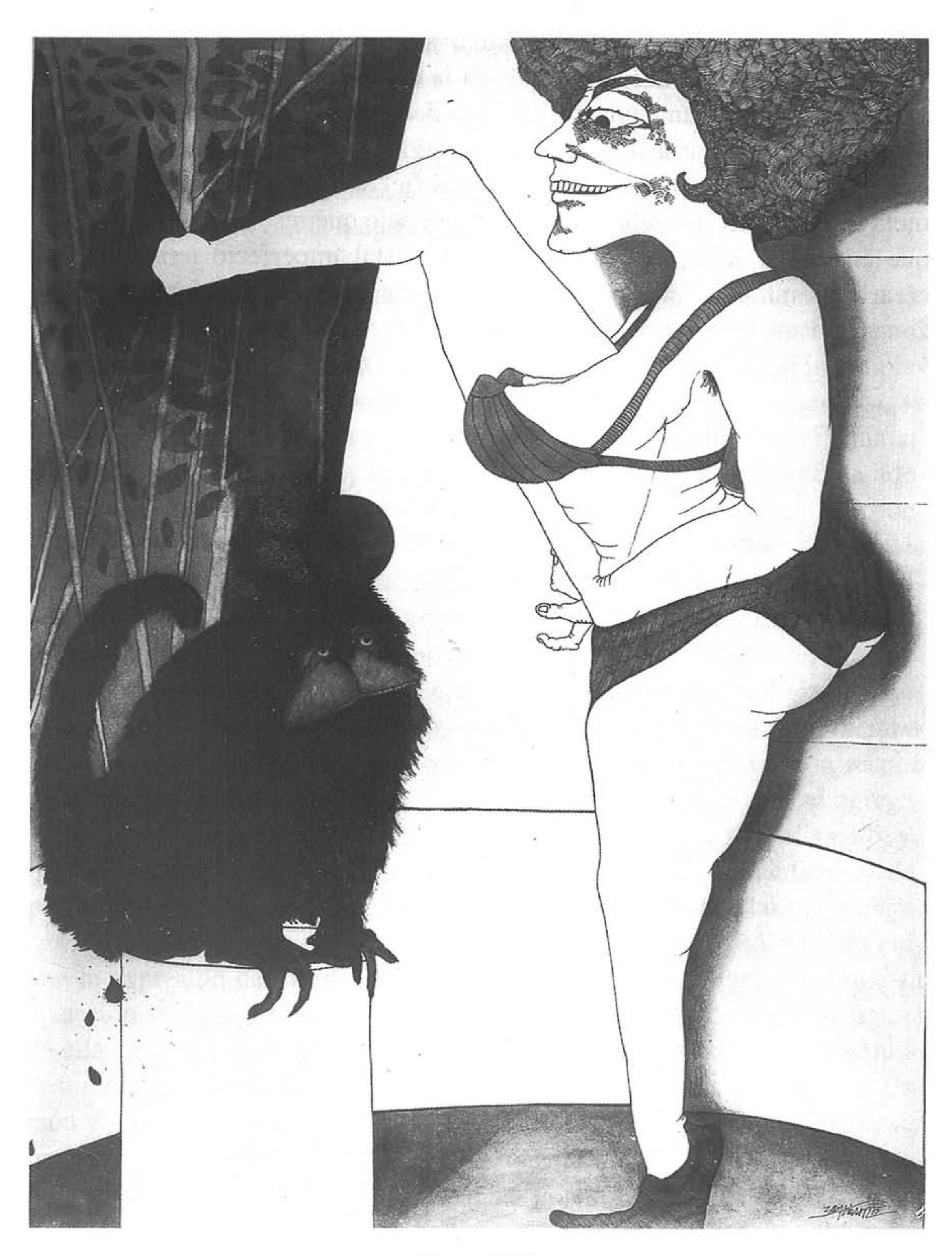
Cuando se lee esta traducción sin saber que se trata de una versión de Baudelaire, la sensación es doble: por una parte, se siente que no es el mismo Neruda de los demás poemas (tal vez la única expresión propiamente nerudiana sea *Yo, que toqué el otoño del pensamiento,* y aun así, se puede considerar como una traducción prácticamente literal): ni el tema, ni el estilo, ni la estética subyacente son los de Neruda; no obstante, la adecuación entre el fondo y la forma –tal vez la característica capital de la poesía–, la naturalidad de la expresión, la armonía de las sonoridades, son tales que es posible preguntarse si sería factible trasladar al francés este bellísimo texto, a tal punto parece escrito originariamente en castellano.

Y sin embargo, al mismo tiempo, pocas traducciones pueden ser más fieles, incluso más literales. Ciertas aparentes libertades sólo son extensiones de una misma idea, como los frutos *vermeils* que en castellano son *incitantes:* es verdad que un fruto que ostenta el color de la plena sazón resulta incitante. Lo mismo sucede con *elevar* por *faire la vigueur,* con el agregado de que *elevar* parece una consecuencia lógica de un *místico alimento,* ya que ambas expresiones pertenecen a un mismo campo semántico, el del perfeccionamiento espiritual. Las pocas palabras agregadas (las palas *poderosas* –tan nerudianas–, la afrenta *repetida,* las *azadas,* no sólo no traicionan la expresión del original, sino que ninguna de ellas hace notar que su aparición se debe a razones puramente técnicas, de metro y rima: ninguna de ellas parece superflua. Como quiere Octavio Paz, en este trabajo Neruda desmonta los elementos del texto, pone nuevamente los signos en circulación y los devuelve al lenguaje. El resultado es, verdaderamente, *un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original.*

Frente a trabajos como éste desaparece la antigua disputa sobre traducibilidad o intraducibilidad de la literatura, cosas como el viejo *traduttore, tradittore* y otros lugares comunes. Como modelo, resulta difícil de alcanzar, pero no imposible. Por otra parte, sólo una traducción mecánica (y la mecánica está reñida con el hecho artístico) puede resultar sencilla. Alcanzar esa equivalencia con la obra original emparenta a la traducción con la magia de la creación: suponer que puede ser una tarea carente de dificultades es, por lo menos, una ingenuidad. Y si la literatura –la gran literatura– nunca es ingenua, las mejores traducciones tampoco lo son. Muy por

el contrario, surgen de una labor ardua, solitaria, erizada de dificultades y carente de satisfacciones, como no sea la de encontrar al final del camino un texto que, como una luna, refleje algo del esplendor originario y nos permita saber cómo es la luz. En este sentido, la traducción actúa como un espejo: cuanto más pulido el cristal, más fiel será la imagen reflejada. La meta de la traducción debe ser lograr ese espejo que rescate el original, porque cualquier deformación debida a un cristal imperfecto terminará por crear caricaturas, o lo que es peor, monstruos repletos de deformaciones y zonas opacas, oscuras; y la literatura es siempre luminosidad: arte.

Graciela Isnardi



Circo, 1975

Antecedentes de la traducción literaria en Cuba

Nadie podrá negar que la tradición cubana de las traducciones literarias resulta rica, extensa y noble. Sin género de duda alguna, en las diversas etapas de dicho proceso los aportes han sido notables. En dichas muestras de distinta relevancia resulta posible observar los elementos de objetivos estéticos, culturales, éticos y patrióticos. Tengo para mí que a muchos escritores cubanos, que intentaron trasplantar a nuestro idioma ejemplos relevantes de diferentes literaturas, cabe aplicar lo que dejó anotado José María Valverde: «Traducir es una actividad que tiene un gran valor moral, porque es un ejercicio de ascética en dos sentidos: en primer lugar, porque siempre lo hace uno mal –éste es un buen ejercicio para la educación del carácter– y, en segundo lugar, porque hay que olvidarse de uno mismo al traducir».

Enrique José Varona (1849-1933), que se inició en las letras como traductor de Anacreonte, apuntó la génesis de dicha actividad en esta isla antillana. En un estudio, fechado en La Habana en junio de 1878, exponía: «No es /.../ pequeño servicio literario el de una traducción que merezca el nombre de tal, y casos hay en que este servicio puede llamarse sin hipérbole, una empresa difícil y gloriosa. En Cuba concurren muy diversas causas para revestir de esta importancia una buena traducción. La literatura española, que ha sido nuestro primer modelo, no es rica en buenas traducciones literarias. /.../ Ni aun en lengua clásica corrían traslaciones poéticas aceptables en los mejores siglos de las letras castellanas. Es necesario venir a nuestros días para encontrar las primeras tentativas serias de llevar al caudal literario de España modelos bien interpretados de otras literaturas».

Aclara después: «Fue forzoso que los literatos cubanos trataran, desde temprano, de extender el campo de la visión, y buscaron en la variedad de modelos escritos, lo que faltaba a sus modelos naturales. Así desde que hubo hombres de letras en Cuba, ha habido traducciones de las literaturas extranjeras. Nuestros poetas notables han sido también distinguidos traductores. Basta recordar a Heredia, la Avellaneda, Zenea y Mendive».

José María Heredia (1803-1839) fue el primer gran poeta cubano, el iniciador del romanticismo en la América hispánica y el primero que defendió la independencia de su país. También fue nuestro primer traductor literario.

La excelente cultura humanística que recibió le permitió traducir a Horacio y Virgilio. Siendo un niño, le encargó un pariente una traducción de Horacio. Al cumplir el encargo, éste le dijo: «Puedes tomarte por buen latinista, porque se necesita serlo para traducir a Horacio como lo has hecho».

En el tomo primero de la segunda edición de sus poesías (Toluca, 1832) están incluidas algunas de sus traducciones e imitaciones de Goethe, Campbell, Delavigne, Béranger, del falso Ossian, Lamartine y otros. En la introducción a la edición de sus *Poesías completas* (La Habana, 1941) se aclara: «Sobre la sección de sus imitaciones y traducciones no hemos distinguido, en este último grupo, entre imitaciones y traducciones propiamente dichas, porque nunca o casi nunca se ciñó Heredia a una mera traducción, sino que introducía en ella pensamientos propios».

Señala Max Henríquez Ureña que Heredia tradujo sobre todo a sus contemporáneos: Goethe, Byron, Ugo Foscolo, Lamartine. En las páginas de sus revistas *El Iris* y *La Miscelánea* publicó artículos informativos y críticos sobre los poetas que tradujo, entregado a una valiosa empresa de promoción cultural y literaria. No es de olvidar que tradujo igualmente las novelas *Waverley* de Walter Scott, y *El cicúreo* de Thomas Moore. Trasladó varias obras teatrales de Voltaire, Alfieri, Chenier, etc. Tradujo, resumió y actualizó con criterio americanista las *Lecciones de Historia Universal* del profesor inglés Tytler.

A una generación posterior, la segunda romántica, perteneció Juan Clemente Zenea (1832-1871). Fue profesor de inglés en el Colegio del Salvador de José de la Luz Caballero (1800-1862). Los críticos recalcan el influjo que ejerció Alfredo de Musset sobre su creación lírica; de él tradujo su drama *Andrea del Sarto* y otros poemas, así como de Lamartine, Longfellow y Tennyson. Vertió al castellano los *Cuentos para niños,* de Laboulaye. Del evidente influjo de la poesía francesa en su obra, Menéndez Pelayo afirmó: «En su modo de sentir, como en su modo de escribir, fue más francés que español, y más amigo de Alfredo de Musset que de los nuestros».

José Martí (1853-1895) declaró que la mejor manera de liberarse del dominio de una literatura consistía en conocer muchas otras. Los escritores cubanos quisieron emanciparse del predominio de las letras españolas, y también de las francesas, interesándose en las literaturas inglesa, alemana y otras. El auge del estudio de la lengua y la literatura alemanas proviene de Luz y Caballero. Visitó a Goethe en Weimar y entre sus trabajos literarios se encuentra una *Vida de Schiller* traducida por él del periódico *Los contemporáneos* impreso en Leipzig.

José Agustín Quintero (1829-1885), uno de los poetas incluidos en la antología *El laúd del desterrado* (Nueva York, 1858), fue amigo personal de Emerson y Longfellow, y tradujo poemas de este último, lo mismo que

de Tennyson y otros de la lengua inglesa, así como de la alemana, Schiller, Uhland y Friedrich Rückert, de quien parafraseó uno de los «Sonetos acorazados». Según parece, en la Biblioteca Pública de Boston se encuentra el manuscrito de su obra *Lyric Poetry in Cuba.*

Entre los numerosos traductores de estos años, los hermanos Francisco (1836-1907) y Antonio (1838-1889) Sellén constituyen un ejemplo de valiosas y variadas versiones literarias. Ambos empezaron conjuntamente tales quehaceres en *Estudios poéticos* (1863) con versiones de autores de varias literaturas. Antonio editó sus versiones de *Cuatro poemas de Lord Byron* en 1877. Dos años después aparecía *Joyas del norte de Europa* (1879) con piezas de poetas suecos, daneses y alemanes. Una colección de románticos franceses incluye en *Ecos del Sena* (1886). Ese mismo año ofrecía en la *Revista de Cuba,* «La esperanza de Dios», de Musset, y en la *Revista Cubana* el poema «Conrado Wallenrod», con claro acento emancipador, del polaco Adam Mickiewcz, y un drama *Amor y orgullo* de Edward Bulwer Lytton (1886). Pueden consultarse en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional «José Martí» sus esbozos de versiones del húngaro Sándor Petöfi, que no sabemos si llegó a publicar.

Tanto por sus obras originales como por sus traducciones lo supera su hermano Francisco. Varona valoró su excelente traducción del *Intermezzo lírico* (1877) de Enrique Heine. Más tarde publicó *Ecos del Rhin* (1881) con múltiples versiones de treinta y ocho poetas alemanes, nueve realizadas por su hermano Antonio. Recibió elogios su traslado del poema «El Giaour» de Byron, que apareció en la *Revista Cubana* en 1886. Durante su largo destierro en Nueva York tradujo varias novelas de R. Barret, Wilkie Collins, Nathaniel Hawthorne y Robert Louis Stevenson.

Puede leerse en las crónicas que dedicó Martí a ambos hermanos sobre sus muchas lecturas y estudios. De Antonio escribía en 1889: «Nunca se le veía sin un libro de versos curiosos en el bolsillo holgado de su gabán de poeta. Hoy era Kerner, mañana Baudelaire y pasado mañana Petöfi. No buscaba la extravagancia, sino lo genuino. En cuanto hallaba una de esas ideas perdidas entre las hojas como las violetas, o resplandecientes como el puño de un sable magiar, la ponía en su verso español seguro y macizo y otras veces gallardo y ligero, cuando no arrogante, si había vileza que castigar, y armado de una bella cólera». De Francisco Sellén, que estuvo mucho a su lado en los fríos de Nueva York, recuerda que había andado también «desde joven de Petöfi a Gogol y de Ferdusi a Hugo».

Diego Vicente Tejera (1848-1903) dedicó mucha atención a las traducciones. Se conservan sus traslaciones de poemas de Goethe, Schiller, Hugo, Leopardi, etc. Su mayor gloria en esta actividad fueron sus versiones de 17 poemas de Sándor Petöfi. En la tercera edición aumentada de sus *Poesías*

(París, 1893) incluye éstas bajo el título «Cantos magiares», volcadas al castellano entre 1871 y 1891. No trabajó con los originales húngaros, sino con las versiones francesas de Marcelina Desbordes-Valmore (1789-1859) y de François Coppéc (1862-1908). Parece que utilizó sobre todo esta última, aunque algunos poemas que no se encuentran en dicha traducción, puede sospecharse que los tomó de la primera. Estas versiones están dedicadas a cubanos de ideas independentistas: Martí, Varona, Manuel de la Cruz, etc. Uno de ellos los dedica al colombiano Santiago Pérez Triana (1858-1916).

El primer traductor de Petöfi al español está identificado con los clamores patrióticos del húngaro, más que con su filiación literaria. Petöfi escribió en húngaro cuarenta años antes que Tejera intentase sus versiones. Nuestro poeta fue un «posromántico». «En lo más logrado de su labor –dice José Lezama Lima– ofrece una poesía insinuante, de raíz en la balada nórdica». Años antes, José María Chacón y Calvo afirmaba: «Los versos íntimamente líricos de Tejera propenden al prosaísmo, aunque, al fin, salvan al poeta, su ternura, su viva emoción, su sentido rítmico». Pero asume en sus versiones el ardoroso romanticismo patriótico del creador húngaro.

Cuando en 1973 conmemoramos el sesquicentenario del natalicio de Petöfi con una edición cubana de su poesía, las nuevas versiones seleccionadas por el poeta húngaro Andras Simon, realizadas con la colaboración de Eva Dobos, Eliseo Diego y David Chericián, fueron acompañadas por diez de las de Tejera como un homenaje al iniciador de esta fluencia traductora.

El más ferviente homenaje hecho a Victor Hugo por un cubano lo realizó José Martí cuando apenas había cumplido los 22 años. Al concluir su primer destierro en España, estuvo en París. ¿Conoció al famoso poeta? Se sabe que hizo amistad con Augusto Vacquerie. ¿Lo llevó a visitar a Hugo? No existen pruebas de tal encuentro. Durante su viaje a México fue traduciendo el breve folleto «Mis hijos» que publicó la *Revista Universal* en la capital mexicana. Sobre esta labor escribió una nota que puede considerarse un esbozo de su teoría de la traducción. Cito un breve pasaje: «Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más, yo creo que traducir es "transpensar", pero cuando Victor Hugo piensa y se traduce a Victor Hugo, traducir es pensar como él, "impensar", pensar en él. El deber del traductor es conservar su propio idioma, y aquí es imposible, aquí es torpe, aquí es profanador. Victor Hugo no escribe en francés, no puede traducirse al español, Victor Hugo escribe en Victor Hugo».

Martí tradujo varias obras didácticas, para «panganar», explicaba. Entre las literarias, además, existen sus versiones de Horacio y de los norteamericanos Emerson, Longfellow y Poe. Trasvasó al castellano la novela *Called back* de Hugh Conway con el título *Misterio* (1886), que también tradujo

Martín Morúa Delgado (1857-1911) bajo otro título: *Recordación.* De la norteamericana Helen Hunt Jackson tradujo y editó la novela *Ramona.* De una idea de la señora Hunt Jackson surgió su bello poema «Los dos príncipes» insertado en *La Edad de Oro* (1889). De su versión del poema *Lalla Rook* de Thomas Moore habla en su carta a Gonzalo de Quesada que se estima como su «testamento literario», comunicándole que con ella «podría hacer otro volumen». Pero ese manuscrito ha desaparecido. En su admirable crónica, «Un drama terrible» (1887) sobre la ejecución de los anarquistas de Chicago, incorporó una versión de «Los tejedores de Silecia» de Enrique Heine. ¿La tradujo él mismo del alemán o quizás del inglés o del francés? No se ha podido esclarecer tal cuestión. Pero esta versión martiana mantiene su vigor rebelde, estremecedor.

Sobre su estupenda versión de *Ramona,* Blanche Zacharie de Baralt escribió: «No obstante la fidelidad de su traducción, *Ramona* al pasar por la mente luminosa de Martí ganó mucho en belleza de lenguaje y de forma. Calcada sobre el modelo de Mrs. Jackson, tiene todo el sabor de un original». Por su parte, Pedro Henríquez Ureña estimó que «hizo una traducción resumida de la *Ramona* de Helen Hunt Jackson, mejorando el estilo del original».

A lo largo del siglo XIX cubano entregaron traducciones otros muchos autores. Domingo del Monte (1804-1853) trasladó del italiano siete elegías de Vicenzo Monti; José Fornaris (1827-1890), diversas piezas de poetas franceses e ingleses. La relación se haría demasiado extensa, pero debo destacar la de Rafael María Mendive (1821-1886) sobre las *Melodías irlandesas* de Thomas Moore, lo mismo que la realizada por «Justo de Lara», famoso pseudónimo de José de Armas y Cárdenas (1866-1919), con cuidado exquisito, de siete sonetos de Shakespeare.

Como ocurrió con el surgimiento del romanticismo y, posteriormente del posromanticismo, los modernistas cubanos también aportaron la traslación de poetas extranjeros que eran como portaestandartes de su modalidad lírica. Como iniciador del modernismo en Cuba, Julián del Casal (1863-1893) publicó en revistas habaneras sus traducciones de algunos de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire y otras piezas de Catulle Mendès, amén de algunos textos en prosa de Guy de Maupassant. Los posmodernistas, ya en nuestro siglo, trasvasaron poemas de creadores afines, sobre todo José Manuel Poveda (1888-1926). Merecen recordarse las traducciones hechas por Gabriel de Zéndegui (1855-1922) de cuyos *Sones de la lira inglesa* (Londres, 1920), Varona le comunicaba: «Usted reúne a su maestría en el manejo de nuestra lengua, el dominio del inglés y lo que vale mucho más, gusto delicadísimo y amor a la poesía».

La revista *Cuba contemporánea* (1913-1927) mantuvo una editorial que en su Biblioteca de Autores Europeos publicó *Cartas familiares y billetes*

de París de José María Eça de Queiroz, traducido por Carlos de Velasco (1884-1923), uno de los fundadores de dicha revista. Del propio narrador portugués, Manuel de la Cruz (1861-1896) tradujo su novela *La reliquia* para publicar en la *Revista Cubana* sin dar el nombre del traductor, según datos que ofrece Max Henríquez Ureña.

Dentro de la primera generación literaria de la República, Francisco José Castellanos (1892-1920), malogrado ensayista, editó en México un breve volumen con versiones de *Ensayos* de Robert Louis Stevenson que mucho tuvo que ver con su propio estilo y puntos de vista. De los traductores de las lenguas clásicas sólo mencionó las realizadas por Enrique José Varona de los poemas de Anacreonte (1867). Es de subrayar la labor desarrollada por Antonio Guiteras y Font, que tradujo los cuatro primeros libros de *La Eneida* de Virgilio. Dicha línea fue seguida por Laura Mestre (1867-1944), quien tradujo directamente del griego *La Ilíada* y *La Odisea*; uno de los pasajes de la primera al ser publicado fue elogiado por Luis Segalá y Estalella, el prestigioso traductor español de los poemas homéricos.

Diversas publicaciones cubanas, surgidas durante el decenio de 1920 a 1930, contribuyeron a la difusión de textos vanguardistas. Entre ellas está situado el suplemento literario del *Diario de la Marina* que estuvo de 1927 a 1930 bajo el cuidado de José Antonio Fernández de Castro (1897-1951). De las contribuciones que allí aparecieron en relación con las corrientes de vanguardia son valiosas las traducciones de poetas y prosistas que destacaban en el joven Estado soviético. Así incorpora versiones de Alejandro Blok, Isaac Badel, Boris Pilniak, Konstantin Fedin, Leónidas Leonov y Vladimir Mayakovski. Aunque estas versiones no fueron trasladadas directamente del ruso, dicha publicación habanera se adelantó a muchas otras del orbe hispánico en la difusión de dichos autores.

El poeta y diplomático Mariano Brull (1891-1956) fue el introductor en las letras cubanas de la llamada «poesía pura». Además de su propia obra poética de indudable valor, Brull fue el traductor de «Herodías» y «El nenúfar blanco», de Mallarmé, y de «El cementerio marino» (1930) y «La joven Parca» (1956) de Paul Valéry, recibiendo encomios por la excelente tarea efectuada. Emilio Ballagas (1908-1954) que siguió en parte la senda abierta por Brull, fue también traductor notable como se advierte en sus versiones de Ronsard, Keats, Yeats y Hopkins. Muy desperdigadas se hallan las de poetas y prosistas ingleses y franceses efectuadas por el poeta y periodista Andrés Núñez Olano (1900-1968).

Durante la trayectoria de la revista *Orígenes* (1944-1956), los autores reunidos en torno a José Lezama Lima (1910-1976) dan a conocer traducciones de poetas ingleses y franceses. Deben subrayarse las de Lezama Lima sobre Saint-John Perse; las de José Rodríguez Feo (1920) del norteameri-

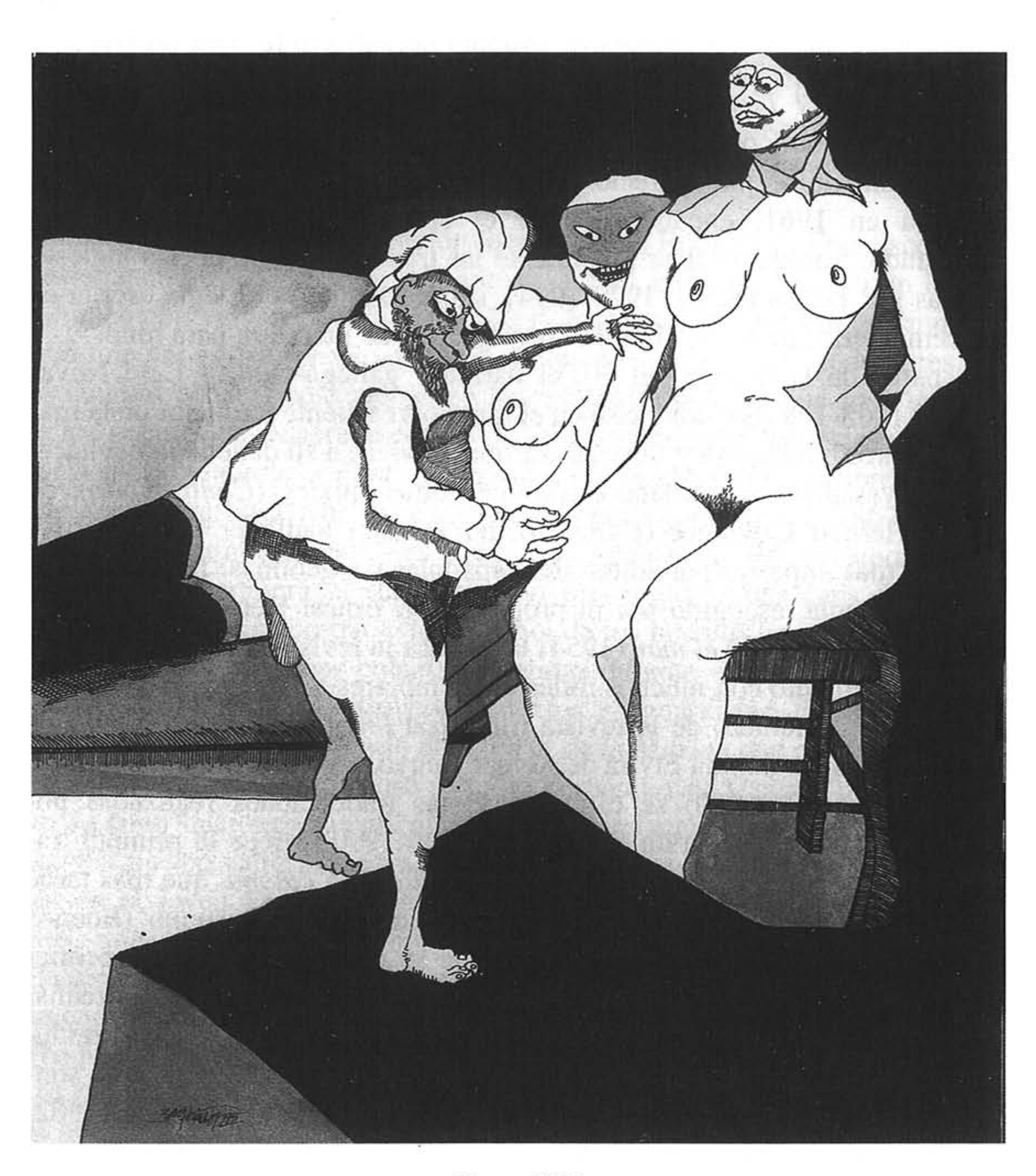
cano Wallace Stevens y las de Cintio Vitier (1921) de «Un golpe de dados» de Mallarmé y *Las iluminaciones* de Rimbaud. En el número 35 de *Orígenes* se publicó la primera versión de esta obra, excluyendo «Marina» y «Movimiento», que apareció completa en la editorial de la Librería La Tertulia en 1961, encabezada por el ensayo de Vitier «Imagen de Rimbaud». Son de recalcar igualmente las traducciones de poetas ingleses hechas por Eliseo Diego (1920-1994), sobre todo de la «Elegía escrita en un cementerio rural» de Thomas Gray, y otras de literatura para niños.

A partir de la década del 30, el narrador gallego-cubano Lino Novás Calvo (1905-1983) se convierte en el más sobresaliente traductor de la más nueva narrativa inglesa y norteamericana. Gracias a su denodado quehacer son trasvasadas al castellano obras de Aldous Huxley (*Contrapunto*), de David Herbert Lawrence (*Canguro*), de William Faulkner (*Santuario*) y algunas más impresas por editoriales españolas y argentinas. Todavía en los años cincuenta, escogido por el propio autor, Ernest Hemingway, su traducción de *El viejo y el mar* (1954) la publica la revista habanera *Bohemia* en un suplemento con muchos miles de ejemplares.

En el único número de la revista trimestral *Imán* (París, abril de 1931), dirigida por la argentina Elvira de Alvear y cuyo jefe de redacción era Alejo Carpentier (1904-1980) se difunden varias traducciones realizadas por autores cubanos. Félix Pita Rodríguez (1909-1990) ofrece la primera traducción al español de *Ese bello seno redondo es la colona*, que más tarde fue publicada independientemente por la Editorial Hipocampo (Buenos Aires, 1940) en una hermosa *plaquette* de su colección Cenit. Carpentier vierte al castellano un texto sobre Lautréamont de su buen amigo surrealista Robert Desnos. El pintor y narrador Carlos Enríquez (1905-1957) traduce «Qué quiere decir teatro» de John Dos Passos, y Juan R. Breá, «La sonrisa de los siglos» de Bruno Barilli. Por su parte, Nicolás Guillén (1902-1989) traduce poemas del haitiano Jacques Roumain y más tarde del griego Jannis Ritsos. Durante su estancia en los Estados Unidos, Samuel Feijoo (1914-1992) emprende sus traducciones de poetas norteamericanos que recogerá mucho después en el tomo *Festín de poesía* (Letras cubanas, 1984).

Concluyo con estos apuntes de faena emprendida para rastrear los antecendentes de las traducciones literarias en Cuba hasta 1958. Por supuesto no es una tarea exhaustiva. En este recorrido apresurado cabe observar el predominio de las versiones poéticas. Esta prevalencia se mantiene en la etapa posterior, aunque se diversifican los géneros literarios que se traducen.

Salvador Bueno



Circo, 1975

La escritura compartida

I

Por regla general, todas las cuestiones relativas a la práctica de la traducción literaria no exigen del interesado o del iniciado sino un cierto apego al sentido común y un razonable escepticismo ante fórmulas mágicas y generalizaciones rígidas. Quisiera hacer hincapié en esta idea como primera provisión, aun a sabiendas del rápido e inequívoco desarrollo que la traductología (lo que los anglosajones dicen *translation studies*) ha experimentado en los círculos académicos. Armada de un complejo aparato teórico, la traductología ha buscado concertar preocupaciones de muy diversa índole (literaria, lingüística, histórica, antropológica, etc.) al servicio de un ambicioso programa de acción que comprende, al menos, dos objetivos: uno, crear pautas, leyes o técnicas que gobiernen el trabajo del traductor; dos, calibrar el alcance, naturaleza y ramificaciones de la relación entre la tarea del traductor y el medio que sustenta, condiciona o acoge sus producciones. Aunque mi interés en las páginas que siguen es explorar cuestiones de oficio y analizar algún ejemplo concreto, tal vez no sea ocioso hilar, siquiera brevemente, algunos apuntes respecto del segundo de los objetivos reseñados.

Es evidente que un estudio del impacto literario, social e histórico de la traducción era muy necesario, visto el escaso prestigio de la profesión y el papel mercenario y subalterno que tradicionalmente tiene asignado. Hoy en día, incluso un periódico como *El País* es incapaz de consignar el nombre de la persona que ha vertido a nuestro idioma la colaboración de algún ilustre extranjero. La falta de reconocimiento social y laboral del traductor hace que un simple estudio de su labor tenga, por sí solo, carácter reivindicativo. Mucho se ha hecho en este campo, aunque me temo que, si bien la traducción ha obtenido un importante reconocimiento en los círculos académicos, la percepción popular no ha remitido: en España, al menos, el traductor sigue siendo una figura por lo común mal pagada, mal considerada y apenas visible: una suerte de peón de la literatura. No importa que muchos escritores de prestigio (pienso en Ángel Crespo o Javier Marías) hayan velado armas como traductores. Su trabajo es considerado secundario o

visto como divertimento propio de una etapa de aprendizaje. Son varias las razones que explican esta incuria. Una, inmediata, la endeblez de nuestro mundo editorial, más interesado aún en vender premios y novelas indistinguibles que en crear un fondo sólido de publicaciones. Otra, a pesar de propuestas recientes, es la falta de una conciencia gremial y de estrategias de acción y defensa laboral conjuntas, que tienen que ver con la tradicional soledad en que trabaja el traductor de fondo. Y una última razón, entre otras muchas, tiene que ver con una interesada pero no siempre interesante vaguedad respecto del *status* del trabajo realizado, y de su exacta localización en el medidor de fidelidades. En el terreno de la poesía esta ambigüedad florece sin medida. ¿Por qué, por ejemplo, hablamos de versión si su autor es poeta de prestigio, y de traducción en los demás casos? (Nadie utiliza ya el hermoso término «imitación»: somos animales educados en el dogma de la originalidad.) Tales cuestiones pueden parecer triviales, pero apuntan directamente a la entraña del problema, que no es otro que la falta de una terminología precisa y de un código, llamémoslo deontológico, que regule el trabajo del traductor y dé al lector una idea precisa de lo que tiene entre manos. En este punto las cuestiones de rango teórico adquieren una importancia fundamental, no tanto como leyes o herramientas de aplicación general, sino como conjunto previo de información que puede ayudarnos a diseñar nuestro propio código de trabajo, un código (sobra decirlo) que a su vez depende del texto a traducir. Tal vez el mayor beneficio derivado del desarrollo de la traductología es que ha dado cuerpo y orden a cuestiones que flotaban en el aire y que el traductor experimentado intuía, aunque no siempre supiera o quisiera formularlas. La traductología, en resumen, nos ha ayudado a perder la inocencia. No quisiera, por tanto, que mi apelación al sentido común al inicio de este artículo se entendiera como una invitación a desdeñar la reflexión ajena; asumo de mano que el traductor ha de conocer los presupuestos teóricos de su profesión. Sin este conocimiento, siquiera somero, toda voluntad de reflexión es inútil.

A estas alturas, pocos discuten que la traducción literaria es una variante de la creación. Lo discutible es, tal vez, la *naturaleza* e intensidad de este acto de creación. Dos de sus rasgos, al menos, se me antojan significativos: por un lado, la existencia previa de una idea de estilo, o, en palabras afortunadas de Andrés Sánchez Robayna, de un «diseño de lenguaje» como fuerza motriz y generadora de la escritura; por otro, la naturaleza orgánica del texto literario, es decir, su condición de conjunto formado por partes interanimadas cuya reunión es siempre más que su simple adición. Estos rasgos, que conviven o debieran convivir en toda escritura de creación, han de hallarse también presentes en una traducción. De este modo, el problema de la presunta fidelidad a un original, que ha preocupado a

tantos tratadistas, desaparece en el contexto de un problema mayor o más complejo: cómo construir, con nuevos elementos, un todo orgánico que refleje la disposición y ordenamiento de los elementos originales. Volveré más tarde sobre este punto, que en rigor ocupa la segunda parte de mi comentario. Ahora, apuntaré tan sólo que la solución se apoya sobre dos premisas: una es la ya mencionada «idea de estilo» que ha de generar y gobernar la escritura; otra es la intuición de que el sentido final del conjunto reduce o elimina muchas de las ambigüedades de sus elementos, tomados individualmente o en subconjuntos aislados de la totalidad. No pretendo simplificar: cualquier texto literario alberga un mayor o menor número de polisemias, alusiones conscientes e inconscientes, ambigüedades, paradojas, aparentes contradicciones, etcétera; pero el conjunto impone un sentido final que gobierna el comportamiento de sus partes, y a este sentido han de atenerse, en última instancia, los esfuerzos y sudores del traductor.

No negaré que tanto la consideración orgánica del texto como la existencia previa de un «diseño de lenguaje» reducen el número de posibles candidatos a traductores, además de plantear curiosos problemas de incompatibilidad o posible falta de concierto en los resultados. Surgen de inmediato dos preguntas: ¿sólo puede traducir bien quien a su vez es escritor?, ¿qué ocurre cuando el escritor/traductor es dueño de un estilo poderoso, capaz de anular el estilo del original?

La respuesta a estos interrogantes viene, de nuevo, de la mano del sentido común. Por un lado, es claro que la cualidad más importante de un buen traductor (esto es, de un buen traductor literario) es que posea una aguda sensibilidad lingüística. Esta sensibilidad puede ser, en parte, innata, pero depende también de circunstancias personales y de factores de formación intelectual y literaria. Más aún: es mensurable. Un buen traductor ha de dominar la gramática, la prosodia, el ritmo verbal y los recursos retóricos, y tener asimismo un conocimiento y aprecio de la tradición propia y ajena, y una facilidad derivada de la práctica para la interpretación y comprensión de textos literarios. ¿Pueden darse tales cualidades y conocimientos en alguien que no sea escritor? Nada, en principio, nos lleva a negarlo (y, en rigor, no todos los llamados escritores pueden presumir de un dominio consciente de tales cuestiones, en especial las referidas al conocimiento de otras literaturas). No obstante, la práctica nos enseña que escasean los buenos traductores de poesía que no hayan ensayado asimismo la creación y ¿cuántos traductores de prosa han producido textos memorables e influyentes, insertados en el tejido vivo de la lengua? En este punto, mejor será despejar una confusión que suele pasar desapercibida: no son lo mismo, aunque pueden coincidir, un escritor que un estilista. Existen creadores de

universos literarios de tal poderío que su ocasional desaliño estilístico pasa a un segundo plano o contribuye al efecto del conjunto. Baroja sería un buen ejemplo de esta clase de escritor. Por el contrario, hay quien, aun careciendo de un mundo literario singular, domina el idioma y sus recursos y es capaz de construir artefactos literarios a partir de material ajeno. Dentro de este grupo yo incluiría los muchos poetas de obra apreciable pero indiferente que han alcanzado sus mejores logros con poemas de otros. También esos pocos dueños del lenguaje y de una fina cultura literaria que han sabido impregnarse de mundos ajenos, entre los que recuerdo al británico Edward Wilson, autor de una meritoria y feliz versión al inglés de las *Soledades* de Góngora. En España, por ejemplo, tenemos a Miguel Sáenz, cuya exigente y sabia labor ha sido tanto o más importante que la de escritores de renombre: sin su esfuerzo, nuestra lectura de la obra de Günther Grass o Thomas Bernhard hubiera sido más ardua y ciertamente mucho menos satisfactoria.

¿Qué sucede, por otro lado, cuando un escritor de talento y dueño de un estilo vigoroso reescribe la obra ajena? ¿No se corre el peligro de que la voz del traductor anule el timbre peculiar del texto original? La respuesta dista de ser fácil. Curiosamente, dos ejemplos de la literatura anglosajona, reputada por su voluntad aislacionista, pueden servir para ilustrar este fenómeno: uno es el libro *Cathay* (1915), donde Ezra Pound reunió sus traducciones de poesía china; el otro son las versiones de poetas de la tradición occidental que el norteamericano Robert Lowell publicó en 1963 con el título de *Imitations*. En ambos casos, la reacción de la crítica fue poco favorable e incluso hostil, trufada de acusaciones por su presunta falta de fidelidad a los originales y por un egotismo creador que anulaba su tono y dicción. Sin embargo, se trata de libros de concepción y resultado muy diferentes, y su único punto en común es haber sido escritos por poetas de personalidad muy acusada.

A la hora de escribir *Cathay* (utilizando las famosas notas y borradores de Ernest Fenollosa), Pound creó un «diseño de lenguaje» emparentado con su lectura de los poetas provenzales y latinos y con sus convicciones sobre la dirección que debía tomar la poesía de su tiempo: claridad emotiva y sentimental, uso de ritmos cercanos a la prosa y de un correlato visual que objetivizara la emoción, limpieza y concisión lingüística, y preeminencia del período sintáctico sobre el métrico. Su diseño de lenguaje era un reflejo de su imaginario y del modo en que recreaba, o era capaz de recrear, el mundo oriental que había generado los poemas. Para Pound no había diferencias entre la Italia o la Provenza del siglo XIII y el Japón entrevisto en los poemas: se trataba en ambos casos de sociedades fuertemente jerarquizadas y provistas de un sólido armazón moral, reflejado en la claridad y precisión

de su lengua poética. Tal vez en este asunto Pound se engañara, como se engañó en tantas otras cosas: mas la coherencia de su autoengaño dotó de una singular coherencia a su trabajo, que ejerció una gran influencia en poetas posteriores e inició, como escribe Octavio Paz, «la tradición moderna de la poesía clásica china en la conciencia poética de Occidente».[1]

El libro de Robert Lowell, por el contrario, reúne poemas de muy distintas épocas, tradiciones y autores. Es cierto que en todos los casos Lowell sigue el ejemplo de Pound e impone un diseño de lenguaje altamente idiosincrático; no lo es menos que este lenguaje se muestra incapaz de recrear la dicción y el timbre de los originales. Dicho de otro modo, las *imitaciones* de Lowell no tienen correspondencia con elemento alguno de su imaginario. Tampoco los autores, la lengua, o el contexto en que tales poemas fueron escritos parecen haberle interesado en lo más mínimo. Lowell lee el trabajo ajeno como un entramado de complejas tensiones y relaciones, sujetas en última instancia a su maestría verbal y su gusto por la hipérbole. De este modo, la textura verbal del original desaparece y Mandelstam, Dante y Racine, por poner ejemplos diversos, pasan a sonar igual, esto es: como Robert Lowell. No tienen siquiera *status* de máscaras: su función es alimentar a un poeta que ha agotado momentáneamente las existencias. Dos actitudes contrapuestas: mientas Pound utiliza *Cathay* para ordenar y aclarar algunas de sus ideas sobre poesía, Lowell impone de antemano una lengua sólida y forjada a lo largo de veinte años de práctica, borrando así los límites entre especies de escritura. ¿Es la estrategia de Pound más válida o adecuada que la de Lowell? No lo creo. Ambos poetas dejan vislumbrar una actitud coherente y definida ante la escritura, con resultados que han tenido una profunda influencia sobre otros poetas. Sí me interesa recalcar, no obstante, que nos hallamos ante procesos diferentes, que sólo con matices podemos agrupar bajo el lema común de «traducción». Conviene hacer hincapié en esta idea y recordar que el trasvase de textos literarios de una lengua a otra puede adoptar formas muy diversas, incluso contradictorias. Lo importante es que nadie se llame a engaño sobre la naturaleza de los resultados: el traductor, en especial, ha de poner sus cartas sobre la página y dar una idea clara de lo que el lector tiene entre manos.

Llegado a este punto, el lector iniciado juzgará, sin duda, que he procedido con excesiva cautela y no menos excesiva simplicidad. He traído a colación ideas conocidas. Pero temo que un arranque de celo teórico ha llevado a muchos estudiosos a un abuso de generalizaciones y de tomas de partido prescriptivas que oscurecen el asunto y no dan cuenta del fundamental relativismo que obra en el campo de la traducción. No me refiero

[1] *Octavio Paz, «Parque de los venados», en* Al paso, *Seix-Barral, Barcelona, 1992, p. 193.*

al relativismo postulado por las teorías postmodernas que tanta importancia han tenido en el desarrollo de la traductología actual, y que propone una subversión de las estructuras tradicionales y de las jerarquías de autoridad que solían regular los procesos de lectura y crítica. Volveré más tarde sobre este punto. Me importa señalar ahora que este relativismo ha derivado en nuevas generalizaciones que no por contrarias a sus predecesoras son menos perniciosas. Un optimismo inédito y contagioso, pero no siempre justificado, parece haber animado al gremio. Si antiguamente el lugar común invocado a propósito de la traducción era el complaciente *dictum* de Robert Frost: «la poesía es lo que se pierde en la traducción», ahora, por el contrario, el evangelio de teóricos y practicantes es que *todo* texto literario es traducible. Esto es una generalización, claro está, y su fuerza de contagio reside precisamente en que es indemostrable. Habría que matizar, tal vez, que todo texto literario es traducible, sí, pero no por la misma persona, ni tan siquiera en la misma época o a la misma lengua: esto es, que todo texto es *potencialmente* traducible, pero que ciertos traductores, determinadas épocas y ciertas lenguas tienen más inclinación a ocuparse de un texto que otras. Aquí entran en juego factores diversos: la mayor o menor cercanía entre las lenguas, la mayor o menor afinidad entre traductor y escritor, la tradición literaria asociada a la lengua de reescritura, el ambiente cultural que acoge la traducción, la naturaleza del texto original. Pondré un ejemplo: al revisar la historia reciente de la traducción poética en Gran Bretaña, se advierte en seguida que la década de los sesenta trajo consigo un mayor interés por las literaturas europeas y un aumento en el volumen de encargos y publicaciones, sobre todo de poetas del Este europeo. La obra de Vasko Popa, Miroslav Holub, Zbigniew Herbert o Tadeus Rosezsky fue publicada en Inglaterra mucho antes que en ningún otro país europeo y recibida muy favorablemente por la crítica. El lector español se preguntará por qué, visto que muchos de estos poetas no han sido hasta la fecha traducidos al castellano. Las razones son varias, aunque casi todas tienen que ver con el peculiar consenso que gobierna la sociedad británica, que ignoró y arrumbó en los años de posguerra el ideario comunista y aun marxista. Los poetas del Este europeo, pues, por lo general, críticos con los regímenes del Pacto de Varsovia, fueron recibidos no ya sin sospecha, sino incluso con simpatía, puesto que representaban la disidencia ante la dictadura y la falta de libertad. A esto hay que sumar, en otro plano, que su lengua poética, prosaica, desnuda de todo exceso retórico y emparentada con estéticas feístas, halló fácil acomodo en la lengua inglesa, gobernada por el ritmo acentual y el golpe de lengua del monosílabo. Espero no haberme desviado demasiado de mi argumento. Quise mostrar tan sólo que el éxito de ciertas traducciones depende también de

factores externos, con frecuencia ajenos al control de quien escribe y quien traduce.

Son numerosos los teóricos que insisten en la necesidad de eliminar el componente jerárquico que ha teñido hasta nuestros días el debate sobre la traducción. En otras palabras: el texto traducido no es una copia de otro llamado original, no tiene rango secundario ni debe ser juzgado de acuerdo a su mayor o menor fidelidad respecto de un modelo previo. Toda literatura es traducción; toda buena traducción es literatura. El texto traducido encarna latencias de su predecesor e insinúa nuevos sentidos que tal vez emerjan en futuras traducciones. Es preciso, pues, cambiar de terminología, puesto que «original» y «traducción» se prestan a fáciles equívocos y establecen una equivalencia entre orden cronológico y orden jerárquico. Se pretende corregir, de este modo, la percepción de la traducción como una actividad marginal y parasitaria, y contestar el principio de autoridad que convierte al texto-origen en centro y referencia ineludible de las sucesivas reproducciones. La herencia semiótica es clara y Susan Bassnett la resume con nitidez en su *Translation Studies*: «Se ha gastado mucho tiempo y tinta intentando diferenciar entre *traducciones, versiones* y *adaptaciones* y el establecimiento de una jerarquía de "exactitud" que dé cuenta de estas categorías. Sin embargo, la diferenciación entre ellas deriva de una concepción del lector como receptor pasivo que entroniza la verdad. En otras palabras, si el texto es percibido como objeto que sólo puede producir una sola lectura, cualquier desviación por parte del lector/traductor será considerada una "transgresión"».[2] El sentido final de estas palabras ha tenido, en rigor, una influencia decisiva en la evolución de los estudios de traductología. Es una crítica y una invitación: crítica a un orden antiguo que despreciaba los esfuerzos del traductor, e invitación a introducir el debate en los territorios del diálogo y la matización. Postular un lector creativo (esto es: un traductor creativo y productor de significado) humaniza la obra literaria y da vida a lo que hasta entonces corría el riesgo de ser letra muerta o motivo de admiración acrítica.

Esta idea no es o debería ser un salvoconducto para una interpretación sesgada o lastrada por la ignorancia, sino un ámbito donde descubrir los hilos trabados por el texto y explorar en la medida de lo posible sus derivaciones. El texto crece en cada traducción porque se enfrenta a una imagen que, siendo la propia, es distinta. Un poema traducido ha de ser ante todo otro poema, y ha de ayudarnos a releer el original y a descubrir en él elementos ocultos o previamente ignorados. Entiendo que un ejercicio revelador sería leer a Vallejo en el espejo de las diversas ediciones inglesas de su

[2] *Susan Bassnett,* Translation Studies, *edición revisada, Routledge, Londres, 1991, pp. 78-79.*

obra. Un análisis de las estrategias, procedimientos, hallazgos y pérdidas de estas traducciones nos daría acceso a una imagen extrañada e inédita de su poesía, imposible desde otros presupuestos. Los límites de la traducción son, pues, en un inicio, los límites de la crítica: la resistencia del texto a ser traducido cifra el poder de su idioma y su siempre renovable capacidad de extrañamiento.

Todo esto es muy cierto. Tengo la impresión, no obstante, de que a veces se ha ido demasiado lejos en este intento de liberar a la traducción de antiguas miserias. Para empezar, creo necesario manejar aún cierta terminología, sin que la misma implique juicio de valor. Una cosa es que permitamos un mayor abanico de estrategias traductoras. Otra muy diferente que no seamos capaces de diferenciarlas y señalar cuáles son las constantes y premisas de nuestro trabajo. ¿Es lo mismo una traducción de la *Antígona* de Sófocles que una adaptación que sitúa el argumento en nuestra época e incorpora referencias contemporáneas? Pienso que no, y que la naturaleza de ambos trabajos debe quedar en todo momento clara para el lector y audiencia. Hay limitaciones inescapables: el ejercicio de la traducción implica atención y fidelidad a un predecesor que condiciona nuestras decisiones y encauza nuestros esfuerzos. Cierto: hay diversas especies y diversos grados de fidelidad. El abanico de opciones se ha abierto enormemente en los últimos años: una adaptación libre no es, en principio, menos válida ni menos valiosa que una traducción guiada por preocupaciones filológicas. Mucho depende, en última instancia, de las cualidades del traductor, entre las que cuento su habilidad para diseñar estrategias adecuadas y coherentes que hagan justicia a ciertos aspectos de la obra original.

Temo concluir esta primera sección de mi artículo con una obviedad: el proceso de escritura de una traducción es una modalidad de la escritura creativa. Comparte sus incertidumbres y su indefinición. Se trata, al cabo, de un proceso no siempre consciente, a menudo interno y no visible, sujeto tanto al azar como al esfuerzo cotidiano. A partir de una lectura y reflexión previas, y del diseño de una serie de estrategias formales, la traducción termina adentrándose en los senderos de la creación. El escritor francés Pierre Leyris apuntó alguna vez que muchas de sus versiones de la obra de Gerald Manley Hopkins fueron completadas y corregidas en el sueño o en un paseo: la solución a un problema aparece inesperadamente, tras un período más o menos largo de incubación en el inconsciente.[3] Otros confirmarán tal aserto. Al cabo de un tiempo dedicado a cuestiones técnicas, el borrador

[3] *Tomo este y otros ejemplos del magnífico estudio que George Steiner publicara en 1975,* After Babel, *OUP, Oxford (edición revisada en 1992) y que es una* summa *espléndida y provocadora que explora prácticamente todo lo que puede decirse sobre la traducción hoy en día.*

cobra al fin vida propia. En otras palabras: traslada sus necesidades al escritor, se sirve de él para afinarse y dibujar su propio final. La traducción pierde entonces su componente puramente crítico para convertirse en una actividad creativa, a medias razonada e inconsciente, voluntaria y azarosa, explícita e interna. Reflejar (¿reproducir?) la naturaleza enigmática del original no depende tanto de las supuestas limitaciones del proceso como del estricto rigor, experiencia y conocimiento del traductor.

II

Algo, en principio, parece claro: existen tantas versiones de un poema como traductores. Es casi imposible que dos escritores tomen las mismas decisiones en el mismo orden y las respalden con idéntica experiencia del mundo y del lenguaje. No obstante, algo las une: es lo que Anton Popovic ha denominado «centro invariable» del original, que, según Bassnett, «se halla representado por elementos semánticos, estables, básicos y constantes, cuya existencia puede ser probada gracias a experimentos de condensación semántica»[4]. En otras palabras, lejos de ser «"la naturaleza", "espíritu" o "alma del texto": esa "cualidad indefinible" que los traductores sólo a veces parecen ser capaces de capturar»[5], el invariante es un conjunto de rasgos semánticos que marcan el punto de partida de una traducción. Con el fin de observar cómo opera, traigo a colación un poema del escritor inglés Charles Tomlinson, «Aqueduct».

Aqueduct

Let it stand
A stone guest
In an unhospitable land,
Its speech, the well's speech,
The unsealed source's,
Carrying thence
Its own sustenance. Its grace
Must be the match
Of the stream's strength,
And let the tone
Of the water's flute
Brim with its gentle admonitions the conduit stone.[6]

[4] *Bassnett,* op. cit., *pp. 26-27.*
[5] *Bassnett,* op. cit., *pp. 27.*
[6] *Charles Tomlinson,* Collected Poems, *OUP, Oxford, p. 49.*

Este poema es uno de los más representativos del estilo de su autor, y obra en dos planos distintos pero fuertemente imbricados. En una primera lectura, es un ejemplo perfecto de la fidelidad de Tomlinson a los contornos del mundo físico. Uno a uno, los elementos del acueducto son evocados en su cerrada simplicidad y dispuestos en una cadena verbal que imita la silueta de ese «invitado de piedra en una tierra hostil»: *stone, well, source, stream, conduit stone.* A partir de una primera línea de precisa inmediatez, *Let it stand*, el acueducto se alza en la «tierra hostil» de la página y se ofrece al lector. En otro plano, estas líneas son una poética o declaración de intenciones del autor, que equipara la figura del acueducto con la del poema: las referencias al lenguaje o la música (*speech, the tone of the water's flute*, incluso *its gentle admonitions*) conectan ambas lecturas y explicitan algunas de las convicciones poéticas de Tomlinson. En primer lugar, la importancia otorgada «al habla del pozo» como «sustento» del acueducto parece apuntar al componente inconsciente o subconsciente de toda creación. El origen de la corriente de agua es descrito como *[an] unsealed source*, esto es, agua que permanecía oculta y que ahora sale a la superficie con ímpetu redoblado. No en vano la segunda mitad del poema hace especial hincapié en la correspondencia entre la «gracia» de la piedra y la «fuerza» de la corriente de agua: en otras palabras, el armazón del poema (la *piedra* del verso) no debe permitir nunca que el componente inconsciente o subconsciente se desborde. Tomlinson revive en estos versos uno de sus motivos predilectos: el rechazo al egotismo subjetivo de cierta poesía romántica y la búsqueda de una dicción mesurada que sea fiel al mundo físico y sus accidentes. Esto no supone un olvido de la intuición o el subconsciente. Antes bien, Tomlinson concibe la poesía como medio de conocimiento que baraja diversos elementos: narración, sueño, razón lógica, impresión. Hago notar, en este sentido, que el poeta describe la presencia de la piedra como una «gracia». El poema es un todo orgánico. Su forma no viene impuesta de antemano, sino que nace o se hace con el tiempo. Esto es, en expresión cercana al lugar común: el poema *cobra forma.*

En el plano formal, «Aqueduct» presenta escasas dificultades. Está escrito en versos cortos, *dimeters* y *trimeters*, a excepción del último verso, donde Tomlinson regresa a un *pentameter* de factura clásica. El ritmo del poema es vivo, ligero, con encabalgamientos en los últimos versos: *And let the tone/Of the water's flute/Brim with its gentle...* Hay también un leve juego de rimas consonantes y asonantes: *stand/land, tone/stone, thence/strength sustenance* y algunas aliteraciones: str*eam's* str*ength* m*ust bethe* m*atch, unsealed* s*ource*'s. El conjunto se cierra con una línea más larga que lo envuelve y resume de un trazo el maridaje entre «agua» y «piedra»; el ímpetu de la corriente, expresado en una sílaba acentuada, *brim*, se

remansa en la cláusula *gentle admonitions* antes de quedar atrapado por las últimas tres sílabas, de ritmo más cortante: *conduit stone.*

Transcribo seguidamente la traducción castellana:

Acueducto

Déjalo estar,
convidado de piedra
en una tierra hostil,
sin más lengua que la del pozo,
sin más voz que la de una fuente
que rompe ocultos sellos
y entrega su sustento.
Deja, por tanto,
pues su gracia lo iguala
a la fuerza del flujo,
que el tono aflautado del agua
colme de amables advertencias
el conducto de piedra.[7]

Advertimos en este nuevo poema la presencia de los elementos invariantes que señalábamos anteriormente: «piedra», «pozo», «fuente», «sellos», «sustento», «gracia», «conducto de piedra», que se relacionan de modo muy similar. Aunque no se mantienen las rimas inglesas, sí se logran recrear algunos efectos aliterativos: «*p*iedra/*p*ozo», «*f*uerza/*fl*ujo/a*fl*autado», «*co*lme/*co*nducto», incluso «es*tar*/*tier*ra». Aparte, la traducción exhibe una regularidad métrica y sintáctica que compensa las posibles pérdidas y que recrea el uso del poeta de una dicción cuidada y estilizada. En primer lugar, los versos siguen el patrón de la silva impar, emparejándose en grupos de heptasílabos y eneasílabos divididos por algún pentasílabo suelto («Déjalo estar», «Deja, por tanto»). Algunos hallazgos fueron apareciendo por el camino: «convidado de piedra» más sugerente que el inmediato «invitado de piedra»; «flujo» en vez de «corriente», que forma un trío aliterativo de sonidos fricativos; y «lengua» por *speech*, que refuerza la imbricación entre las lecturas realista y metapoética del texto. Esto explica también el desbordamiento de *speech* en «lengua» y «voz», relacionados respectivamente con un «pozo» y una «fuente que rompe ocultos sellos».

La reescritura del poema, por otro lado, ha buscado una cierta naturalidad rítmica y sintáctica. Este impulso gobierna, por ejemplo, la inserción de las

[7] *Charles Tomlinson, «Cuatro poemas», versión de Jordi Doce, en* Vuelta, *246 (mayo de 1997), pp. 6-7.*

cláusulas *sin más [sustantivo] que*, o el reordenamiento de las oraciones en la segunda mitad del poema. En este caso, el matiz casual que exhibe el inglés *and let the tone* queda reforzado por su traslado al comienzo de la oración y la presencia de una preposición causal: «Deja, por tanto, *pues* su gracia lo iguala...»

Añado, por último, que no hay traducción de un *centro invariable* sin un diseño de lenguaje que genere y gobierne su reescritura. En este caso, el diseño de lenguaje de este poema toma prestados rasgos de la tradición de poesía pura que ha recorrido nuestro siglo desde Juan Ramón Jiménez hasta Andrés Sánchez Robayna. No en vano Charles Tomlinson tiene bien aprendidas las enseñanzas de Mallarmé o Valéry, que le han ayudado a limar la proverbial aspereza fonética y léxica del inglés. Heredero de Wallace Stevens, su poesía combina con singular fortuna el quietismo simbolista con el talante discursivo de la tradición anglosajona. Creo lícito acentuar esta herencia postsimbolista, aun a riesgo de asordinar la vocacion narrativa de algunos poemas, a menudo indigesta para el lector hispanohablante.

Concluiré con otra obviedad: ésta no es ni debe ser la única versión castellana posible de «Aqueduct», y mucho menos la mejor. Sí quiero apuntar, no obstante, que es una versión razonada, sujeta a un centro invariante que sufre una intensa reelaboración estética y creativa. No hay juego sin reglas: las de la traducción incluyen el análisis previo del poema y su reducción a un conjunto de elementos semánticos que guían el trabajo del traductor en una dirección determinada.

Añadiré que este centro invariable sirve de bien poco si no incluye una ordenación jerárquica de sus elementos. Esto es: el traductor ha de construirse una tabla de prioridades, ha de decidir qué rasgos del poema son esenciales, importantes o prescindibles. Se reducen de este modo las posibles pérdidas de significado y se prepara el terreno para nuevas y no siempre previsibles ganancias.

Entiendo esta tabla, al fin, como una formalización del impulso o instinto que subyace a toda traducción. En otras palabras, el traductor ha de explicar y dejar clara su estrategia. Es una práctica higiénica y, si se me apura, deontológica. Esto, además, permite que la traducción sea juzgada haciendo uso de leyes propuestas de antemano por el traductor, que a su vez pueden ser examinadas y contestadas. No es extraño, pues, que las traducciones de poesía china de Ezra Pound disgustaran a los pulcros sinólogos que tuvieron a bien leerlas: éstos no comprendían el concepto de *literalidad* propuesto por el norteamericano. Frente a la simple equivalencia léxica o semántica, Pound buscó una equivalencia *dinámica*, esto es: la creación de los mismos efectos con otros elementos. Las páginas de *Cathay* exhiben

una misma estrategia y voluntad poética, una unidad de tono y dicción que no busca sino ganar para su causa al lector.

El propio Charles Tomlinson resume así el esfuerzo de Pound: «Un traductor de poesía (...) ha de encontrar un modo de emplazar sus palabras, sustitutas de las originales, que permita que la corriente eléctrica [del texto] fluya y no se pierda. Si se falla *aquí*, al nivel del intercambio eléctrico entre las palabras, no hay remedio posible, y éste suele ser el fallo más común de la poesía traducida (...)»[8]. Tan sólo si salta la chispa entre las palabras, éstas hablarán con la convicción de «un hombre que habla a otros hombres». El *invariante core* de Popovic, en realidad, no es más que un primer peldaño en un movimiento en última instancia impredecible, que T. S. Eliot definió de este modo:

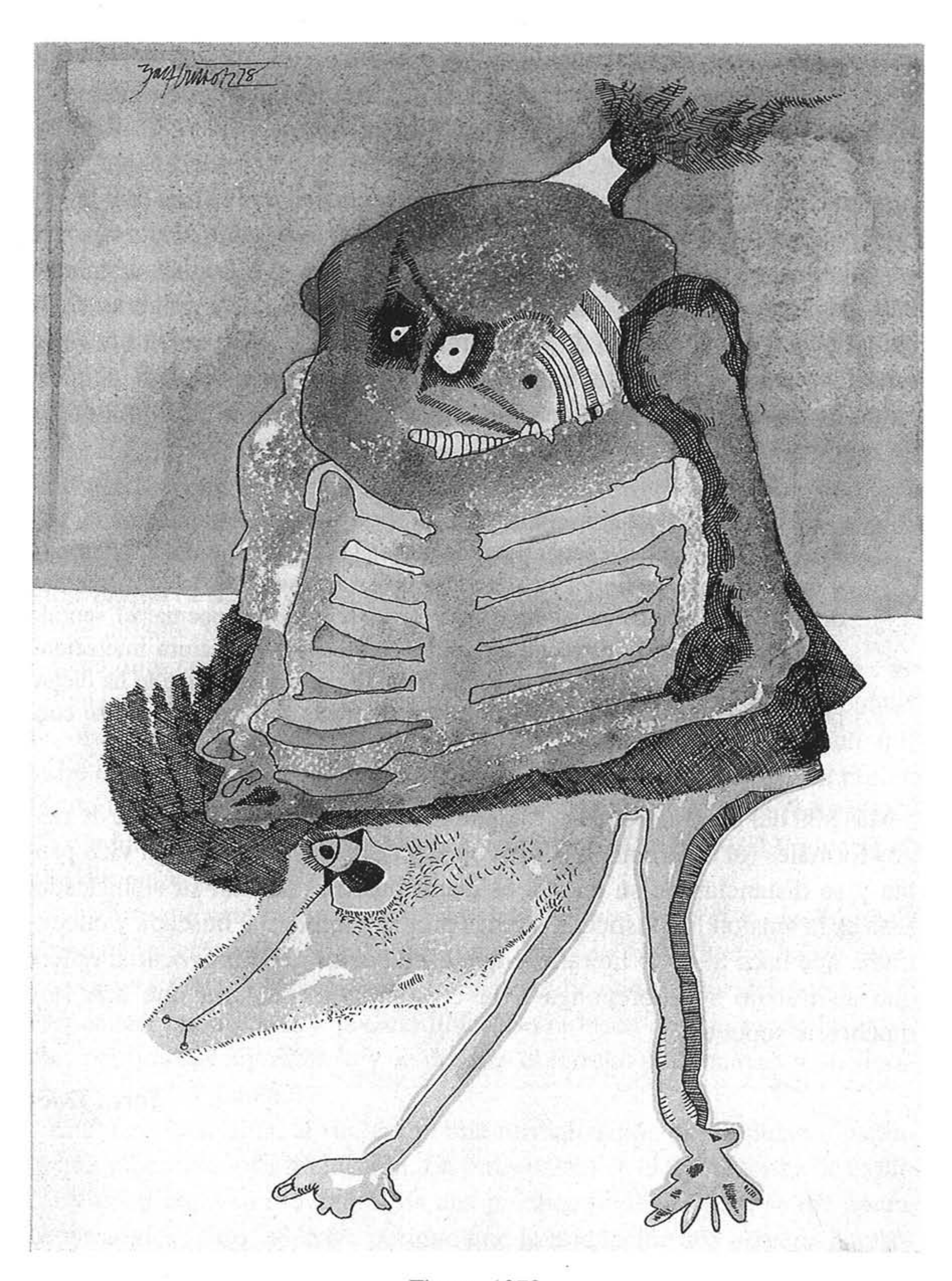
> En un poema de cierta extensión es preciso tener un plan, trazar una ruta. Pero la obra resultante será otra de la planeada por su autor en un principio; y en parte será, como ya he sugerido, una sorpresa. Pues la *idea* que hay detrás de un poema es siempre inferior al *sentido* del poema: el sentido depende tanto de la estructura musical como de la estructura intelectual. Uno no sabe del todo lo que debe decir en un poema hasta que lo ha dicho: pues lo que uno quiere decir cambia en el proceso gracias al cual se convierte en poesía.[9]

Más allá del umbral donde el traductor recrea consciente una serie de rasgos formales (el invariante o la *idea* de Eliot), las palabras cobran vida propia y se distancian de su dueño, es decir, buscan o afinan su significado. Ésta es la tensión lingüística, a medias propia e impuesta, buscada y encontrada, que hace al texto literario y que el traductor debe provocar si quiere que su trabajo se sobreponga a la condición mercenaria que aún hoy muchos le suponen.

Jordi Doce

[8] *Charles Tomlinson,* The Oxford Book of Verse in English Translation, *OUP, Oxford, 1980, XV.*

[9] *T. S. Eliot, «Scylla and Charibdis», en* Agenda: An Anthology, *Carcanet, Manchester, 1994, p. 288. Ver en este número pp. 77 y ss.*



Figura, 1978

Poesía y traducción

Una conversación con Andrés Sánchez Robayna

–¿Cuándo empezaste a interesarte por la traducción, y especialmente por la traducción poética?

–Mi interés por la traducción está muy ligado a la poesía, y es casi inseparable de ella. Es un interés muy antiguo en mi recuerdo. A los trece o catorce años cayó en mis manos una revista extranjera que incluía poemas, y uno de éstos me llevó a consultarle al profesor de inglés, en el colegio, algunas dudas. He olvidado el poema, pero no aquella extraña llamada de las palabras... Un poco más tarde, en prácticas de lengua francesa, traduje poemas, como lo hacen todos los estudiantes: Baudelaire, Éluard. Pero yo estaba ya poseído por el demonio poético, de manera que aquellas traducciones tenían para mí el sentido de una iniciación, de un *mysterium* que se ramificaba en múltiples lenguas. Lo mismo ocurría, claro, con las traducciones de latín y de griego, que sólo en el último curso del bachillerato llegaron a ser emocionantes: Homero, Virgilio, pero también, por ejemplo, Horacio y Catulo... El siguiente paso, que yo recuerde –en realidad coincide casi con el momento anterior– es el que di ya como lector omnívoro. Entre esas lecturas ocupaba un lugar importante la poesía extranjera, en ediciones que casi nunca, por cierto, incluían el texto original. En la biblioteca escolar encontré un tomo de *Poesías* de Leopardi en una vieja edición de la CIAP, y también unas versiones del poeta provenzal Bernatz de Ventadorn (fue mi primer contacto con una lírica, la de los trovadores, que iba a apasionarme con el tiempo). Pero sobre todo ésta fue la época en que empecé a leer mucha poesía extranjera del siglo XX, especialmente en traducciones argentinas, algunas de ellas muy notables: Perse, Michaux, Pound, Ungaretti... Y ese momento enlaza ya con el presente, sin interrupción del interés, o mejor dicho, de la pasión, por el significado de los textos traducidos, de la poesía que es capaz de hablar en otra lengua, reincorporar un sistema de signos. Recuerdo, así, la traducción de la *Anábasis* de Perse, ese poema privilegiado por los poetas-traductores –una especie de paradigma del poema moderno en traducción–, del que existe, como sabes, una versión inglesa de Eliot, una italiana de Ungaretti, e incluso se habla de una traducción alemana nunca impresa realizada por Walter Benjamin... La

que yo leí entonces era la excelente de Jorge Zalamea. Luego he conocido otras: la del mexicano Octavio G. Barreda o la catalana de Alfred Sargatal, por ejemplo. La *Anábasis* de Perse es una muestra –una muestra aleccionadora, por cierto– de la capacidad de la poesía para pasar de una lengua a otra, una prueba irrefutable contra los escépticos en materia de traducción poética.

–Antes de entrar en esa cuestión me interesa saber qué te ha llevado a traducir a los poetas que has traducido. Empezaste con Wallace Stevens, luego seguiste con los catalanes (Brossa, Espriu, Xirau) y algunos franceses y brasileños. Publicaste no hace mucho un cuaderno de traducciones (Diecinueve versiones, *1995). ¿Por qué estos nombres, estas obras, hasta llegar al momento actual, con la traducción del* Preludio *(versión de 1799) de Wordsworth? ¿Cómo elige el traductor los textos que va a traducir?*

–Aclaro, antes que nada, que no soy un traductor profesional. Esto quiere decir que sólo traduzco lo que me gusta o lo que me interesa, por una razón u otra –razones casi siempre, por lo demás, específicamente poéticas. Pero hay algo enigmático en el fondo. Lo digo precisamente en la nota de introducción a las *Diecinueve versiones:* es muy misterioso el «movimiento» del azar que me lleva a un poema o a un poeta de otra lengua. Sospecho que no es uno el que escoge, sino el que es escogido. Hay poemas y poetas que me interesan mucho y a los cuales no siento la necesidad de traducir. ¿Por qué? Tampoco puede explicarse, en realidad, la «atracción apasionada», como diría Charles Fourier... Las versiones de Wallace Stevens –un poeta que admiro mucho, a mi juicio uno de los mayores del siglo XX– las hice para mí mismo hace muchos años. Era mi modo de leerlo, de asimilarlo, porque traducir es –se ha dicho con razón– una forma privilegiada de leer. Un editor catalán conoció esas versiones y decidió publicarlas. Quisiera volver a editar algún día ese libro, y corregir algunos de sus defectos e imperfecciones. Las traducciones de poetas catalanes fueron el resultado de los años que pasé en Barcelona, aunque en realidad ya había traducido algunos poemas de Brossa antes de trasladarme a vivir a Cataluña. Lo mismo con algunos poetas franceses, ingleses, italianos o brasileños, todos ellos (a excepción de Haroldo de Campos) traducidos de manera muy fragmentaria y ocasional. La traducción de la *Poesía Completa* de Espriu –que, en realidad, no llegó a completarse– fue un caso especial, una invitación que acepté en seguida porque yo estaba muy interesado en profundizar en el universo de Espriu, en su mundo de apasionantes referencias judaicas y estoicas. Fue una experiencia única. Espriu revisó minuciosamente el trabajo y comentó con nosotros (la otra persona era el poeta Ramón Pinyol) numerosos detalles, opiniones que fueron siempre muy tenidas en cuenta. Pero fue una tarea difícil, porque era preciso traducir una obra muy exten-

sa; se rompía aquí el principio puro del traductor hedónico... Todo lo contrario que en el caso de los poemas sueltos de Mallarmé, H. D. o Basil Bunting. La traducción de Bunting, por ejemplo –el extraordinario poema titulado «La ruta de Orotava»–, tuvo un origen curioso. Llegó a mis manos una edición de sus *Collected Poems,* la edición de 1968, con la bella sobrecubierta de Barnett Newman. Yo conocía a Bunting por alusiones de Pound en su *ABC of Reading,* pero no sabía que había vivido en Canarias en los años 30 y que algunos poemas suyos aludían a esta circunstancia. Traducir «La ruta de Orotava» fue una especie de homenaje. Le envié la traducción a través del editor inglés y al poco tiempo inicié una relación epistolar con Bunting que hoy me parece milagrosa. Para algunos ingleses, pero sobre todo para los norteamericanos, Bunting es uno de los más importantes poetas contemporáneos de lengua inglesa, con un incomparable sentido del idioma. Él mismo fue, además, un gran traductor de poesía. Y homenajes son también, en cierto modo, mis versiones de Haroldo de Campos, un poeta y una figura intelectual a quien me unen muy fuertes lazos de amistad y admiración. Empecé traduciendo sus ensayos y pasé luego a sus poemas. En unos y otros muestra ser una especie de humanista de nuestro tiempo, un humanista cuya capacidad crítica y creadora y cuyos saberes enciclopédicos hacen pensar en una especie de Alfonso Reyes que tuviera la audacia y la radicalidad poética de Pound. Haroldo de Campos es, además, no sólo un gran poeta-traductor, sino también uno de los más penetrantes teóricos actuales de la traducción... Y ahora he traducido a Wordsworth, la segunda versión de *El Preludio,* la de 1799, en dos partes o cantos. Hace mucho que me interesa ese «estudio épico de la conciencia humana», como ha sido definido alguna vez. Le propuse a mi buen amigo y excelente anglista Fernando Galván realizar una versión española del poema, pero no la de los catorce «libros» del casi inabarcable *Preludio* definitivo –una tarea que podría llevar años–, sino la del segundo texto, una especie de micro-*Preludio* (aproximadamente, unos mil versos) que a juicio de algunos críticos tiene ciertas ventajas con respecto a las otras versiones más extensas... Sin embargo, ninguna de las traducciones que he realizado –desde la de Stevens hasta la de Wordsworth–, ni mis trabajos de traducción vistos en conjunto, presentan la continuidad de una «obra» de traductor. El mío ha sido más bien un trabajo disperso y fragmentario, y siempre llevado por mis personales necesidades, búsquedas e investigaciones en el lenguaje poético.

–Las obras que has traducido pertenecen a culturas y a épocas distintas. ¿Cuál es el planteamiento que sigues para abordar cada una de ellas?

–Carezco de una «teoría», por suerte o por desgracia. Entre el «miedo a la teoría» de que habla Paul de Man y el «exceso» teórico –uno de los males más extendidos hoy en el terreno de la traducción, es decir, el exceso de

autolegitimación conceptual– creo que existe una zona intermedia que trata de aprovechar algunos logros teóricos y no sucumbir ante el peso de trabajos que hoy resultan casi amenazadores por su volumen y por su ambición conceptual. Algunos grandes teóricos, y cito al admirable George Steiner de *Después de Babel,* son incapaces de traducir un solo verso... Por «temperamento» crítico me siento muy cerca de los planteamientos de Haroldo y Augusto de Campos –dos grandes ausentes, por cierto, del libro de Steiner, lo que es a mi juicio uno de los defectos mayores de ese libro. Cuando traduzco, lo que me preocupa en primer lugar es captar la *forma* del texto de origen, sus constituyentes sonoros, sintácticos, retóricos; su *gramática,* por así decirlo. Y es eso lo que intento no «reproducir», sino re-crear, re-constituir en mi lengua. Pero no tengo ningún método; más bien me dejo llevar por la pura intuición y por la decantación sucesiva de los datos obtenidos en aquella fase «analítica» inicial –intuición que en cada caso, además, es distinta, opera de manera diferente. He comprobado, eso sí, que tiendo a prestar una atención especial a los factores rítmicos por encima de cualesquiera otros. La *información estética,* en suma, me parece de una extraordinaria importancia. En este sentido, las enseñanzas de Haroldo y Augusto de Campos han sido para mí fundamentales, tanto en lo teórico-crítico como en el aspecto práctico. He estudiado con detenimiento algunas de las versiones que ellos han realizado al portugués de las obras de Pound, de Joyce, de los provenzales, de Dante, de Goethe, de Mallarmé, de los poetas rusos... Una tarea extraordinaria, que no tiene paralelo en nuestra lengua. Y la enseñanza principal ha sido precisamente ésa: la de que es preciso re-imaginar la forma del poema en la lengua de llegada, entendiendo por *forma,* claro está, la totalidad de la textura verbal del poema. Pero debo insistir en que cada caso es distinto y plantea problemas diferentes.

–En 1979, ante la asociación de traductores literarios de Francia, Yves Bonnefoy se hacía una doble pregunta a la que no contestó, y que me gustaría ahora formularte a ti: ¿en qué medida tus traducciones han nutrido tu poesía? ¿De qué manera la poesía en otras lenguas ha contribuido al desarrollo de la propia?

–Mis traducciones, lo haya querido yo o no, es seguro que han alimentado mi propia poesía. Lo difícil es determinar cuánto. Como sea, lo cierto es que no podía ser de otra forma cuando, en la mayor parte de los casos, la traducción se ha producido en mí por aquel impulso de «atracción apasionada» de que hemos hablado, de origen no menos misterioso que el del poema que podríamos llamar «original» o propio. En algunos casos –el de Stevens o el de Wordsworth, por ejemplo–, yo percibo con claridad lo mucho que esas obras han alimentado no ya sólo mi concepción de la poesía, sino también mis propios poemas. No es cosa de determinarlo ahora, y además es

una tarea que, por otra parte, no me correspondería hacer a mí. Sin embargo, aunque sólo fuera por la ley de «reciprocidad universal» de que habla el mismo Wallace Stevens en uno de sus poemas más significativos –*El hombre de la guitarra azul*, que figura entre los que he traducido–, cabría hablar del «alimento» también en un sentido inverso: cuánto de nosotros pasa a la traducción. ¿No sería ése, en realidad, un elemento decisivo para medir la calidad de una traducción? Si tomo el poema «Bizancio» de Yeats en la traducción de Luis Cernuda o en la de Augusto de Campos, lo que estoy leyendo en cada caso no es sólo lo que Yeats dice, sino también la lectura del poeta español o la del poeta brasileño. Claro está que se trata de un juego de equilibrios, porque en la traducción puede pesar de manera excesiva la voz del poeta-traductor, su «apropiación» desproporcionada del poema de origen. Eso ocurre de hecho con mucha frecuencia, y no es siempre evitable, sobre todo en el caso de lo que Harold Bloom llamaría un «poeta fuerte» que también es traductor. Esto enlaza con tu segunda pregunta, a través de ese poeta-traductor característico de la modernidad, desde Baudelaire. Toda cultura se enriquece y sobrevive en la medida en que es capaz de dialogar con otras culturas. Es evidente que la poesía en otras lenguas, a través de la traducción, contribuye mucho al desarrollo y la evolución de la poesía de nuestra propia lengua. Cuanto más abierta y dialogante sea una situación cultural, más viva y rica será ésta; «cultura nacional», se ha dicho muchas veces, es una *contradictio in terminis*... Ésa es precisamente la esencia de la traducción: la interculturalidad. Es innegable que la traducción es o debería ser un capítulo central de la teoría de la cultura; traducción no sólo de una lengua a otra, sino también de una «situación» cultural a otra, de un arte a otra, de un género a otro... La teoría de la traducción no se ocupa sólo de los problemas lingüísticos y de la «poética» del traducir, sino también de los intercambios, de los interflujos culturales. Por eso me interesan tanto libros como el reciente de Miguel Gallego Roca titulado *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, en el que se pone en relación la vitalidad poética española del primer tercio de siglo con el número y la calidad de las traducciones de poesía realizadas en ese período en España. Hace más de diez años que apareció, por ejemplo, otro libro capital: *El jaiku en España*, de Pedro Aullón de Haro. En este sentido, parece claro que la teoría de la traducción forma parte de la literatura comparada, no sólo porque, como ha dicho Claudio Guillén, «el horizonte de un escritor raras veces es solamente nacional», sino también porque de hecho las lenguas, las formas y las literaturas viajan y se fecundan mutuamente de una manera natural. Creo que la teoría de la traducción tiene ahora posibilidades críticas extraordinarias, precisamente en cuanto al estudio del influjo de las traducciones en el desarrollo de las

literaturas nacionales, un estudio para el cual la teoría de la traducción se ha de servir de la crítica, la historia y la teoría literarias. Sus intereses no son otros que los muy extensos del comparatismo. La propia literatura comparada –no es descabellado pensarlo– podría ser vista en un futuro próximo como el antiguo nombre de esta «ciencia nueva», amplísima, que es la teoría de la traducción.

–La Escuela de Traductores de Toledo ha sido una de las cimas de la cultura europea. Con Juan Boscán o Fray Luis de León, el Siglo de Oro contó con grandes maestros en el arte de traducir. Muchos han seguido sus pasos y abundan en la historia de la literatura española los escritores que se dedicaron a la traducción. Para el siglo XX se pueden citar nombres como los de Jorge Guillén, Pedro Salinas o Luis Cernuda. Se sabe que en la actualidad España ocupa uno de los primeros puestos por el número de traducciones que se publican cada año. Sin embargo, para Valentín García Yebra, la calidad no ha acompañado este salto cuantitativo. ¿Crees que los escritores españoles no manifiestan bastante interés por la traducción?

–Nos falta todavía una *Historia de la traducción literaria en España,* de la que sólo tenemos algunos capítulos. Estoy de acuerdo en que, a pesar del considerable nivel que han alcanzado nuestras traducciones (sobre todo en la novela y el ensayo), la calidad no ha acompañado siempre el esfuerzo de los traductores. No es fácil emitir un juicio de conjunto, y además habría que entrar aquí en cuestiones editoriales y de sociología cultural para entender las razones que explican nuestras deficiencias en esta materia. En lo que se refiere a la poesía, la historia en el siglo XX no ha sido demasiado brillante, y en todo caso en 1939 se interrumpe una situación cultural que había sido muy favorable al significado literario de la traducción. Ha habido excepciones, claro: tú citas a Guillén y a Cernuda –excelentes traductores ambos–, pero habría que recordar también al Unamuno traductor de Leopardi, por ejemplo. Conociendo sus ideas estéticas, no sé si debemos extrañarnos mucho ante el desinterés de Antonio Machado por la traducción. Interesó más, en cambio, a Juan Ramón Jiménez, cuya actitud ante la modernidad fue bien distinta. Un libro clave en la transición del modernismo a las vanguardias fue, sin duda, la antología de Díez-Canedo y Fortún *La poesía francesa moderna,* como ha estudiado Gallego Roca. En la llamada «era de Franco», las buenas traducciones son escasas (llegaban de Hispanoamérica, como las argentinas que te citaba al comienzo), y sólo en la fase final aparecen algunas traducciones notables; recuerdo ahora la de algunos poemas de Yeats por Jaime Ferrán, y otras. Y hay excepciones: las de Vicente Gaos, por ejemplo. Pero este asunto es muy amplio y no debemos ser injustos. Ésta es la época, además, de un gran traductor: Ángel Crespo, que llena por sí solo todo un capítulo de la historia de la traducción

en la España de la segunda mitad del siglo XX. Si se toma, por ejemplo –y es sólo uno de los muchos que podrían aducirse–, su traducción de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, se reconoce de inmediato su talento. Uno percibe que Crespo captó maravillosamente la oralidad de partida, su ritmo, ese ritmo que, según una famosa reflexión de Quintiliano, es mucho más difícil de conseguir en la prosa que en el verso. Cuando dirigía la revista *Syntaxis*, invité a Ángel Crespo a traducir un texto de Guimarães Rosa aún más endiablado: una de las prosas libérrimas del libro *Ave, palabra*, en las que el novelista brasileño llega a límites de expresividad verdaderamente extraordinarios. No sólo salió airoso, sino que consiguió de nuevo lo más difícil: hacer un texto literario, un texto de creación... Se echa en falta, en efecto, una historia de la traducción en España, que no sería sino un capítulo de la historia de la traducción en el ámbito hispánico. ¿Por qué no existen entre nosotros libros como el de Attilio Bertolucci *Poesia straniera del Novecento*, o como el de Charles Tomlinson *The Oxford Book of Verse in English Translation?* Antologías de ese tipo son de interés absoluto. Lo más parecido a ellas que existe en español, que yo sepa, es la recopilación titulada *El surco y la brasa*, realizada en México por el poeta Marco Antonio Montes de Oca, pero reúne sólo poemas traducidos por escritores mexicanos. Haría falta algo más abarcador, que nos diese una visión amplia de la poesía extranjera en sus mejores traducciones al español.

–No tienes dudas, me parece, sobre la «posibilidad» de la traducción de la poesía, al contrario que cierto poetas como Frost. ¿Cómo ves el panorama actual de las traducciones de poesía en español?

–La famosa idea de Frost («Poesía es lo que se pierde en la traducción») siempre me ha parecido injustificable. La desmiente toda una tradición literaria, desde los clásicos griegos y latinos hasta los grandes poetas-traductores de la modernidad. Revela, además, un concepto más bien estrecho de la traducción, pues la cree exclusivamente lingüística, cuando en realidad se traducen también, según vimos antes, formas, géneros... Durante siglos, la poética de la *imitatio* facilitó transvases culturales que llegaron a enriquecer a tradiciones literarias enteras. La fecundidad, por ejemplo, de la «traducción» *–lato sensu–* que supuso para las lenguas española y portuguesa la incorporación del espíritu italianista por parte de Garcilaso y Sá de Miranda, ¿no es un capítulo, en realidad, de la historia de la traducción, entendida ésta desde el punto de vista de la historia y la teoría de la cultura? Y hasta el siglo XIX –aunque con ciertas normas– las fronteras entre imitación y traducción no estaban del todo fijadas. Escribir era, en más de un sentido, imitar, traducir. Porque *traducción* es incluso la lectura, según han visto algunos teóricos. Por otra parte, si la idea de Frost hubiese sido compartida por los poetas de su tiempo, no contaríamos hoy con las gran-

des traducciones poéticas con que contamos: de Pound, de Montale, de Jouve, de... Dificultad no quiere decir imposibilidad. No se comprende que en el paso de una lengua a otra la poesía pierda más de lo que puede perder en la sola *lectura* en su misma lengua, pues leer es, inevitablemente, interpretar, y por tanto algo susceptible de contener errores y «pérdidas». La fórmula de Frost, como el viejo dicho italiano *traduttore, traditore,* son, a mi juicio, acuñaciones irónicas que señalan poco más que situaciones problemáticas. Traducir poesía es, sin duda, muy difícil, pero la dificultad puede vencerse y, de hecho, muchos grandes poetas-traductores, por ejemplo, la han vencido reiteradamente... El panorama actual de la traducción de poesía en español, hasta donde yo puedo juzgarlo, es muy variado. Hay buenos poetas que traducen y no faltan editores que prestan atención a la traducción poética. Pero el problema no está en las traducciones de lenguas como el inglés, el francés o el alemán, sino en otras como las eslavas, las extremo-orientales o incluso la árabe. A pesar de no pocos esfuerzos –algunos de ellos notables por su rigor–, seguimos por ejemplo sin buenas traducciones de Marina Tsvietáieva o de Mandelstam. Cuando hablo de buenas traducciones no me refiero a traducciones correctas o filológicamente acreditadas –lo son casi todas las del árabe, sin ir más lejos–, sino a traducciones que hagan *buenos poemas en español.* En cuanto a la poesía de China, la India y Japón, habría que recordar el esfuerzo de Octavio Paz en sus *Versiones y diversiones.* Pero el panorama, si no es el que todos desearíamos en cuanto a lo que llamo «buenas traducciones», al menos es, a mi juicio, mejor que el de hace veinte años. Quisiera recordar aquí al que me parece uno de los más admirables traductores de poesía que ha tenido la lengua española en los últimos años: el mexicano Jaime García Terrés. Sus versiones de Seferis, por ejemplo, siguen siendo las mejores que existen en nuestra lengua, y las hay notables. Son también muy hermosas sus traducciones de John Donne, o la de «Visión de las islas Bermudas» de Andrew Marvell. *Baile de máscaras,* su libro de traducciones, es una obra memorable. También me gustan, entre las que ahora recuerdo, las de Enrique Moreno Castillo, o las de Federico Bermúdez-Cañete, cuyas versiones rilkeanas me parecen espléndidas: *El libro de horas* de Rilke existe en español...

–Es de sobra conocido el papel que desempeñaron las traducciones bíblicas en el desarrollo tanto de las literaturas nacionales como de la misma teoría de la traducción. Algunos, como Henri Meschonnic, con el argumento de que la palabra de Dios no se puede interpretar, abogan por una traducción literal e incluso propugnan extender este modelo a otros textos. Así se evitaría, dice, la ilusión de tratar un texto en una lengua de partida como si fuese escrito en la lengua de llegada, haciendo abstracción de sus peculiaridades culturales y lingüísticas. Goethe antes que Meschonnic

reconocía los méritos de este tipo de traducciones; para él, la Biblia de Lutero causa una extraordinaria impresión en el lector alemán por su carga de exotismo. Es verdad, sin embargo, que, según Goethe, sólo en la equivalencia perfecta con el original alcanza la traducción su más alto nivel. La teoría moderna está de su lado, y no del de Meschonnic, pero ¿no puede la literalidad ofrecer en ocasiones recursos interesantes?

–A mi juicio, la traducción literal es enteramente contraria a la esencia de lo poético. Su utilidad sólo puede ser reconocida como una primera instancia de la traducción, como una fase puramente instrumental del proceso que conduce a la verdadera traducción. No digo que no pueda tener interés, pero sólo, a mi ver, dentro de ese momento concreto del proceso, como la larva que da paso al insecto. Ni Goethe ni Meschonnic son los únicos en defender tal o cual estrato de literalidad, que encierra cierto atractivo de presunta *fidelidad.* Recuerdo ahora, por ejemplo, a Nabokov, cuya traducción al inglés del *Eugenio Oneguin* de Pushkin está llevada por la «santa literalidad». Dejo ahora aparte la indudable utilidad didáctica de esa clase de traducción, que, por lo demás, es bastante ilusoria, porque la literalidad absoluta no existe.

–En 1995 vio la luz, en la Universidad de La Laguna, el Taller de Traducción Literaria, que tiene ya en su haber cinco traducciones editadas y otra ya terminada, pero aún sin publicar. Cuando promoviste la creación de este Taller, ¿cuáles eran tus propósitos?

–Hace años que me rondaba la idea de un taller o un seminario sobre la traducción literaria y sus problemas. La intención básica era la de estudiar en él cuestiones como éstas de que estamos hablando, y otras parecidas. En 1995, el Centre de Poésie et Traduction del Centre Royaumont, en Francia, me invitó a participar en unas jornadas de traducción de mis poemas junto a algunos poetas franceses. El procedimiento era el de la traducción colectiva. Durante cinco días, un grupo de poetas franceses se reúne con un poeta extranjero y trabaja colectivamente en la traducción de unos pocos poemas. Interesa allí, sobre todo, el chispazo, el momento mágico del paso de la poesía de una lengua a otra, la circulación de la voz, la componente esencialmente oral de todo el proceso. El procedimiento, aun con sus imperfecciones, es muy atractivo. Invita a menudo a hablar de versificación, de léxico, de retórica; y, sobre todo, hace posible una especie de *voz* colectiva. Llevado por mi vieja idea, y estimulado por el ejemplo de Royaumont, animé a varios compañeros y amigos de la Facultad de Filología –tú recordarás bien aquellos días, porque fuiste de los primeros en incorporarte al proyecto– a crear el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, cuyos objetivos son ante todo estudiar los problemas teóricos de la traducción y llevar a cabo diferentes trabajos prácticos de traducción literaria. En los pri-

meros libros ensayamos la traducción colectiva. Pero en el cuarto introdujimos la variante del estudio de las traducciones previas. Podía hacerse, en este caso: era la *Oda a una urna griega* de Keats. Reunimos unas veinte versiones: al español, al francés, al italiano, al alemán. Las leímos antes de hacer nuestra traducción, a la manera de los filólogos clásicos con el llamado «comentario contrastivo» de traducciones, pero no nos apoyamos en ellas para hacer la nuestra. En el libro siguiente, el *Diccionario de lugares comunes,* de Flaubert, practicamos la traducción «revisada» por el grupo. Es decir: el grupo examina y comenta colectivamente un trabajo de traducción previamente realizado por uno de nosotros. Un ejercicio utilísimo, una «práctica» aleccionadora para todos. Además del aspecto didáctico, nada desdeñable, todos aprendemos así a profundizar de una manera casi interminable en el texto traducido. El trabajo realizado está a la vista de todos, en los cinco libros que el Taller ha publicado hasta hoy.

–Después de tus experiencias en Royaumont y en el seno del Taller de Traducción Literaria, ¿en qué crees que se diferencia la traducción colectiva de la traducción individual, tanto en relación al proceso como con respecto a los resultados?

–La experiencia de Royaumont y la de nuestro Taller son diferentes, pero permiten sacar ciertas conclusiones. La traducción colectiva, en primer lugar, puede llegar a ser tan creativa como la individual o tradicional: tan creativa como lo sean los miembros del grupo que traduce. Mi experiencia es que la traducción colectiva reduce los errores y las «desviaciones» naturales e inevitables en la traducción individual. El texto que resulta de la traducción colectiva es más *objetivo,* más equilibrado que el tradicional, más cercano al texto de partida, en la medida en que la suma de personalidades que observan los diferentes niveles (semántico, sintáctico, retórico, fónico, etc.) de ese texto va más allá de la mera individualidad. Existe, claro está, una «dinámica de grupo», y he notado que, llegado el momento, se puede llegar a producir una maravillosa sintonía en la interpretación y las propuestas concretas de traducción del texto. Ha habido para mí, en la traducción colectiva, momentos casi milagrosos de hallazgos verdaderamente impensables fuera del contexto de la sesión de trabajo. No creo que la traducción colectiva sea mejor que la individual, ni a la inversa. Sin embargo, atestiguo la extraordinaria fecundidad –no sólo en lo creativo, sino también en el plano didáctico– de la traducción colectiva, método que de hecho se está extendiendo en diversos centros de traducción de Europa y de América y que interesa cada vez más, según compruebo cada día, a poetas de uno y otro continente. Pero en el Taller de Traducción Literaria hemos ensayado con éxito también otras fórmulas, como la traducción «revisada» colectivamente, y sus frutos no me parecen menos considerables.

–Una última pregunta. Me dirijo al poeta, al traductor y también al profesor de literatura. ¿Merece la traducción literaria ser considerada como un género literario, al igual que la poesía, el teatro o la narrativa?

–A mi ver, no sólo lo merece: casi lo reclama, hoy por hoy. Vale la pena estudiar, por ejemplo, a Ungaretti como traductor. O a Pound, o a Quevedo. Ese «género» permite ver los procesos de recepción, las mutaciones literarias, los transvases culturales. Una disciplina tan apasionante como compleja, según vienen poniendo de relieve hace tiempo en todo el mundo los *Translation Studies,* cuyo radio de intereses se expande cada día.

Guy Rochel



Gato, 1978

PUNTOS DE VISTA



Retrato, 1975

Escila y Caribdis

Mis escritos, ya sean en prosa o en verso, pueden o no haber sorprendido a otra gente: pero sé que siempre, en una primera lectura, *me* sorprenden. He hallado con frecuencia que las ideas más interesantes u originales, una vez puestas en palabras y en el orden adecuado, eran ideas de cuya posesión no era consciente. Se supone, por lo general, que un escritor sabe exactamente lo que quiere decir antes de sentarse a la mesa; y que sus esfuerzos ulteriores se centran meramente en elegir mejores palabras, cuidar más la dicción, y hallar un arreglo más equilibrado. Sin embargo, una y otra vez he descubierto que mis escritos –aquellos, al menos, que me gustaban– diferían de la composición que había planeado en un principio. Tal vez nunca termino de saber lo que digo hasta que lo he dicho. Bien haya emprendido esa tarea específica de manera espontánea, bien sea una tarea impuesta por las circunstancias, el elemento de lo inesperado juega un papel importante.

De ahí la importancia, en un primer momento, del título. Uno empieza escogiendo un título para asegurarse de que tiene un tema en mente: pues un título es una suerte de sustituto o sombra de un tema. No obstante, en el caso de esta conferencia, la relación entre título y tema, y entre ambos y la composición final, es peculiar. Como pueden haber notado ya con impaciencia, albergo curiosidad por el proceso por el cual algo termina siendo escrito: en esta ocasión, me tienta dar rienda suelta a esta curiosidad, ya que el Centre Meditérranéen se halla íntimamente ligado en mi mente al nombre de ese gran explorador del pensamiento, los sentidos y el lenguaje que fue Paul Valéry. Ante todo, pues, he de revelar que el título de esta conferencia no sólo precedió al tema, sino que, en rigor, es el producto de un malentendido. En mi correspondencia con el señor Presidente, M. Emile Herriot, me

NOTA PRELIMINAR: Reproducimos seguidamente una traducción del texto de una conferencia que T. S. Eliot dio en el Centre Meditérranéen en 1952. Inédito en vida de su autor, este texto fue publicado por vez primera en el número especial que la revista inglesa Agenda *dedicó a Eliot en 1985, y vuelto a reproducir tiempo después en* Agenda: An Anthology, *edición de William Cookson, Carcanet Press, Manchester, 1994.*

Esta conferencia no se encuentra en ninguna de las antologías de la prosa crítica de T. S. Eliot y ha permanecido, hasta la fecha, rigurosamente inédita en nuestro país.

quejé de las dificultades que entraña decidir el asunto a tratar ante una audiencia desconocida; y, en tono parentético y exclamatorio, añadí: «¡Escila y Caribdis! ¡Evitemos tanto la frivolidad como la monotonía!» El señor Presidente, bajo la impresión de que ofrecía este comentario como asunto de mi charla, replicó al instante que la juzgaba una idea feliz y que éste sería el título anunciado. No le corregí de inmediato, porque quería esperar hasta haber pensado en otro tema. Y, pasado un tiempo, me dije: «¿Por qué no? El título es bueno. El mito pertenece a ese mundo mediterráneo que sustenta nuestra cultura; se refiere a un episodio bien conocido de nuestra prehistoria mediterránea; al igual que otros mitos relativos a la historia de Ulises, constituye lo que el profesor Jung, creo, llamaría un arquetipo universal de la experiencia humana. Responde a algunos de los miedos y deseos más hondos de los seres humanos: representa, de hecho, la experiencia de la vida. Es aplicable casi a cualquier asunto que uno desee comentar. Así pues, apenas me fue impuesto dicho título, me lancé con entusiasmo a explorar mi propia mente, curioso ante lo que pudiera hallar en mis rondas.

Centré mi atención, pues, en considerar el significado de Escila y Caribdis en poesía; pues sé por experiencia que la mejor manera de mantener la atención del público es empezar por aquello de lo que al parecer se tiene cierta idea. Recordé entonces que, cuando trato de escribir un poema, suelo hallarme en la difícil situación del navegante homérico. Se supone por lo común que el poeta es, de ser algo, aquel individuo embarcado en la búsqueda perpetua de *la palabra justa.* Mi propia experiencia pudiera definirse con más precisión como el intento por evitar la palabra inadecuada, pues estoy convencido de que la palabra justa no es sino un espejismo. Trataré de justificar esta opinión.

Abordemos el problema en sus aspectos más simples. La que puede ser palabra justa en un respecto puede ser la inadecuada en otro. El valor *poético,* tal vez debiera decir el *significado* poético de un fragmento en verso, depende de tres cosas: del significado literal de la palabra, de sus asociacines, y de su sonido. La palabra que uno desea por su significado exacto puede no ser muy eufónica en el contexto de las palabras entre las cuales quiere uno insertarla. La palabra que en ese contexto posee el sonido adecuado puede no tener del todo el significado deseado. Cada una de estas opciones lleva al naufragio. Si la palabra suena de modo inadecuado, la superficie del poema queda dañada; si tiene el significado equivocado, el poema se deshará en las manos. En ningún caso es el resultado poesía.

Con el fin de ilustrar este simple dilema ante ustedes breve y convincentemente, debería hacer uso de ejemplos sacados de la tradición francesa. Pero pocas personas, y desde luego no es éste mi caso, conocen un idioma

extranjero hasta el punto de utilizarlo para sus ejemplos. Así pues, tal vez nos baste un problema insoluble que encontré en el curso de mi propio trabajo, ya que no me hace falta citar el verso inglés original. En uno de mis poemas, «The Dry Salvages», tuve ocasión de describir el tipo de desechos que uno puede encontrar en una playa, y entre éstos mencioné un tipo específico de cangrejo. Al releer el poema un tiempo después de que el texto final hubiera salido a la luz, me horrorizó observar que me había referido a la especie de cangrejo equivocada, el cangrejo ermitaño (*hermit crab*), que no tiene caparazón, sino que toma como residencia el caparazón de otro crustáceo muerto. El cangrejo ermitaño, pues, al no tener caparazón propio, difícilmente podía aparecer entre las conchas abandonadas en la orilla; y, de hecho, ni siquiera estoy seguro de haber visto alguna vez un cangrejo ermitaño. El cangrejo al que yo me refería en realidad era el límulo (*horseshoe crab*). Yo tenía muy clara la diferencia entre ambos. ¿Cómo explicar, por tanto, que tras pasar meses reescribiendo y revisando el poema, no hubiera advertido que estaba asociando el nombre de un cangrejo con el retrato mental de otro? La razón era muy simple: el sonido de la palabra *hermit* se ajustaba perfectamente al verso, y el sonido de *horseshoe* era demasiado duro. Ante este dilema, sólo había una solución posible: insertar el cangrejo adecuado, y sacrificar el sonido.

En otra situación, puede ser deseable sacrificar el sentido en aras del sonido. Tales dilemas son frecuentes en nuestra elección de palabras para un poema. En ocasiones, no existe una palabra exacta para lo que queremos decir. El verso sería mucho más efectivo si incluyera esa palabra, pero en su ausencia debemos sacrificar la concisión y recurrir a una frase o a una perífrasis. En otro poema, por ejemplo, me vi en aprietos para encontrar una palabra que expresara la idea de «penumbra previa al amanecer», en tanto que distinta de la idea de «penumbra previa a la noche». La palabra *dusk,* en inglés, significa ambas cosas: pero su denotación inmediata, a oídos de cualquier persona inglesa, es «anochecer». Supongo que esto es debido, simplemente, a que todo el mundo está despierto a última hora de la tarde, y sólo una minoría sale de su casa antes del amanecer. (He escogido este ejemplo porque tengo la certeza de que *crépuscule,* en francés, presenta la misma dificultad que *dusk.*) Pienso que hubiera podido encontrar alguna palabra con el significado de crepúsculo matinal en alguno de los muchos dialectos campesinos del inglés, puesto que la gente del campo tiene mayor necesidad de una palabra semejante que la gente de la ciudad. Pero una palabra dialectal –aparte de que su oscuridad hubiera requerido muy probablemente un pie de página– habría despertado las connotaciones equivocadas. La escena descrita tenía lugar en una calle de Londres; los personajes no eran gente susceptible de expresarse en un dialecto del campo; y cual-

quier palabra dialectal habría sido poco idónea. Al cabo, habiendo abandonado la esperanza de encontrar una palabra adecuada, me resigné a que fueran dos. El sustantivo debía ser, por fuerza, *dusk;* a él añadiría un adjetivo indicando qué tipo de *dusk* tenía en mente; y, si fuera necesario, se completarían ambas palabras con alguna otra indicación de la hora. Di al principio con una palabra que me pareció, por un tiempo, una verdadera *trouvaille:* el adjetivo *antelucan,* «antes de la luz»; el diccionario Oxford lo define como: «referido a las horas previas al amanecer». Su significado era exactamente el que yo requería, y me atraía sobremanera el *sonido* de la palabra. Es una palabra de origen latino que parece haber sido incorporada a la lengua inglesa a lo largo del siglo XVI, cuando eruditos y escritores acuñaron un número considerable de palabras –luego en muchos casos abandonadas– directamente del latín. No parece haber sido adoptada por la lengua francesa, ya que no la he encontrado en el *Littré.* En mis manos tenía, pues, una palabra de significado exacto y sonido muy agradable, que sin embargo no me servía. Es una palabra poco habitual. Aunque su significado es lo bastante claro, una palabra semejante es apropiada sólo en el contexto de un estilo *florido;* y el pasaje en el que deseaba insertarla estaba escrito en un estilo deliberadamente *llano*: la mera presencia de la palabra hubiera llamado la atención del lector, desviándola de la función encomendada. Si yo hubiera adoptado el estilo de Milton, hubiera sido, sin duda, un término adecuado; pero en el contexto de mi poema era tan incongruente como un individuo vestido de gala en un partido de fútbol. Al fin, pues, hube de optar por *waning dusk.* No era lo que yo quería: pero no dejaba de ser, a mi juicio, lo más y mejor que la lengua inglesa podía ofrecerme.

Espero no haber abusado de su paciencia con las que pueden parecer cuestiones sólo de interés para gente del *métier*; pues estas reflexiones sobre las dificultades verbales del poeta nos llevan a cuestiones de mayor interés. Mi argumento es que el perpetuo compromiso con las palabras, la necesidad de vigilar atentamente su significado literal, sus asociaciones y su sonido, condiciona el proceso de desarrollo de la idea original. En su intento por evitar los diversos peligros de navegación que encuentra en su camino, el poeta no puede ni debe preocuparse demasiado con la elección del puerto que espera alcanzar eventualmente. Cierto, en un poema de alguna extensión es preciso tener un plan, trazar una ruta. Pero la obra resultante será otra de la planeada por su autor en un principio; y en parte será, como ya he sugerido, una sorpresa. Pues la *idea* que hay detrás de un poema es siempre inferior al *sentido* del poema: el sentido depende tanto de la estructura musical como de la estructura intelectual. Uno no sabe del todo lo que debe decir en un poema hasta que lo ha dicho; pues lo que uno quiere decir cambia en el proceso gracias al cual se convierte en poesía.

Todo esto tiene relevancia a la hora de hablar del nunca arrumbado problema de la forma y el contenido, de *la poésie pure,* y de lo que hoy en día se define como *engagement.* El problema de Escila y Caribdis se nos aparece hoy de la siguiente forma: ¿deberíamos considerar la poesía como un vehículo de expresión de nuestras ideas, creencias, emociones, observaciones y experiencias, o deberíamos simplemente considerar estas ideas, creencias, emociones, observaciones y experiencias como el material con el cual hacemos un poema?

Es evidente que nos hallamos aquí ante dos problemas: el del propio poeta, y el del lector de poesía. El poeta puede tratar de hacer algo conscientemente, y conseguir otra cosa de modo inconsciente: el resultado será algo mejor o peor de lo planeado en un inicio. En cualquier caso, se le juzga por sus logros y no por sus intenciones. No obstante, el lector que disfruta de un poema bajo la impresión de que es algo diferente de lo que en realidad es, difícilmente puede ver aplaudida su capacidad de apreciación. Centremos nuestra atención, pues, en el poema.

En este punto, uno quisiera dar ejemplos de mala poesía; y esto, en la práctica, no es fácil. Si la cita no es conocida del público, su efecto es nulo. Pero la mala poesía del pasado pasa pronto al olvido, y no merece más atención que la de unos pocos eruditos; y citar mala poesía actual es un gesto de ingratitud para con nuestros contemporáneos. He de pedirles, pues, que acepten mi palabra, y que me crean si afirmo que he tenido un contacto prolongado con toda clase de poesía, mala y anodina. Me llega a diario desde todos los extremos del mundo; por lo general en inglés, claro está; pero también en otras lenguas, e incluso en lenguas que me son totalmente desconocidas: por lo que se refiere a estas últimas, sólo puedo juzgar su calidad dejándome guiar por las leyes de la probabilidad. Los peores libros, por supuesto, son aquéllos en los que sus autores no tienen nada que decir, y no saben cómo decirlo. Pero el resto puede ser dividido en dos especies: la de aquellos en los que el autor tiene algo que decir, pero no lo convierte en poesía; y la de aquellos en que el autor no tiene nada que decir, pero lo dice con encanto suficiente. Ambos extremos nos exasperan o nos aburren: en un caso, nos irrita que el escritor parezca hacer uso del verso y aprovecharse de sus recursos con fines didácticos o persuasivos; en el otro, sentimos que el escritor nos ha hecho perder el tiempo con algo trivial. En cualquier caso, consciente o inconsciente, ha habido un intento de impostura: bien para engañarnos y hacernos creer que una idea ha sido trasmutada en poesía, bien para hacernos creer que el arreglo melodioso de ciertas palabras contiene una idea.

No obstante, entre ambos extremos se abre un abanico que contiene ejemplos muy diversos de buena poesía. Hay buenos poemas que nos obligan a

prestar especial atención a lo que el autor nos dice; otros, por el contrario, nos obligan a prestar atención al modo en que lo dice. En mi caso, siempre me han interesado sobremanera tanto el poeta capaz de hacer un buen poema con un mínimo de elementos poéticos, como aquel que puede hacer un buen poema con un contenido mínimo. En un extremo se encontrarían la *Divina Comedia* de Dante y los poemas de San Juan de la Cruz; en el otro algunas de las canciones de las obras dramáticas de Shakespeare, en especial las incluidas en *The Tempest.* Al escoger estos ejemplos, sin embargo, he de hacer la siguiente matización. Puede parecer que a Dante le preocupa más lo que ha de decir que la forma en que lo dice: pero sabemos perfectamente que ningún otro poeta ha prestado tanta atención a los problemas técnicos del lenguaje y la versificación, o alcanzado una mayor maestría en su *oficio.* Por otro lado, las canciones de Shakespeare, aun si mantienen su encanto fuera de contexto, poseen un marcado valor dramático, lo que significa que para su autor eran parte integral de la estructura de la escena a la que pertenecían: su sentido final depende del contexto en que se encuentran.

Tratemos, pues, de hallar otro ejemplo de poesía genuina con un mínimo de contenido. Y aquí he de hacer una distinción. Hay poemas en los que el contenido no parece importante, ya que el poema es una expresión perfecta e individual de lugares comunes; hay otros en los que el contenido no parece importante porque no sabemos cuál pueda ser, y aun así apreciamos y disfrutamos del poema sin necesidad de averiguar su significado. En el contexto, al menos, de lo que yo entiendo como placer lector, ambas son experiencias muy distintas. Como expresión perfecta y final de un lugar común, no puedo imaginar mejor ejemplo que la *Elegy Written in a Country Churchyard,* de Thomas Gray. Para aquellos que no conozcan el poema, diré brevemente que se trata de una meditación sobre la mortalidad. El poeta comenta que las tumbas que contempla son las de humildes campesinos que vivieron y ahora están muertos. La muerte nos iguala, y no importa mucho si lo que nos cubre es un mausoleo o una sencilla lápida. Esto le lleva a conjeturar que tal vez uno o dos de los oscuros muertos allí enterrados poseyeron un talento que, en circunstancias más favorables, les hubiera dado fama y poder. El poema termina con un epitafio bastante improbable, protagonizado por un muchacho muerto en la flor de la edad que en otras circunstancias hubiera podido convertirse en un poeta distinguido.

He aludido a este poema en particular porque es un buen ejemplo de un poema hermoso que es casi todo él lugar común. Tales poemas son intraducibles: sólo pueden ser parafraseados por otro poeta de genio capaz de envolver los mismos tópicos internacionales en las bellezas de su propio idioma. *Rien n'est plus beau que le lieu commun,* dice Baudelaire en algún

pasaje de su obra. Desde Homero hasta nuestros días, la poesía ha dependido del lugar común. Y nos equivocaríamos si dijéramos que un poema semejante, que no contiene ninguna idea original y llamativa, es poesía de forma más que de contenido. El contenido no es nunca desdeñable. Pero podemos decir, pienso, que la *idea* o ideas de un poema, en tanto que expresables en otro medio que no sea el propio poema, *han de pertenecer* al dominio del tópico, o, más bien, a un género que contiene la especie de lo que llamamos tópico o «lugar común».

En este género incluyo *La Divina Comedia.* ¿Qué diferencia hay, en lo que concierne al contenido ideológico, entre *La Divina Comedia* y la *Elegía* de Gray? Para empezar, la *Comedia* tiene más ideas y más variadas, y una estructura mucho más compleja. Pero, además, las ideas mismas son más filosóficas: esto es, son lugares comunes para un número mucho menor de gente que los lugares comunes del poema de Gray. Ésta es la diferencia. Los lugares comunes de Gray son conocidos por todos y aceptados por todos: aprehenderlos no supone ningún esfuerzo intelectual. El lugar común posee varios grados. Así, cuando la afirmación le es familiar a todo el mundo –por ejemplo, cuando afirmamos que todos los hombres son mortales–, decimos entonces que la forma y no el contenido es lo que hace al poema.

No obstante, no es la sencillez y accesibilidad o inmediatez de la idea lo que nos hace atender más a la forma que al contenido. Lo mismo sucede en el caso contrario: cuando la idea es inaccesible. Cuando un poema es tan oscuro que no sabemos cuál es su significado, o incluso de qué trata, pero aun así nos proporciona un placer lector constante e intenso, también entonces tendemos a decir que la forma y no el contenido es lo que importa. Dejo a Gray y paso a Mallarmé: se estará conmigo, pienso, en que no hay dos poetas más diversos. He leído, o tratado de leer, un cierto número de tratados cuyo fin expreso es explicar el significado de los poemas de Mallarmé. No quisiera negar el valor de tales investigaciones arqueológicas; pero jamás he sentido que realzaran mi goce del poema. Al contrario, a menudo me ha tentado decir: «si esto es todo lo que ofrece el poema, aparte de un ordenamiento feliz de sílabas, no es un poema tan bueno como pensaba..., tal vez estaba equivocado». Pero mi mente se niega obstinadamente a creer tal cosa: vuelvo sobre el poema y sigo disfrutando de su lectura, pese a haber olvidado la explicación. Algunas de las «explicaciones», de hecho, postulan ciertos accidentes circunstanciales que hicieron germinar el poema en la mente del poeta: tales explicaciones me parecen curiosas, pero irrelevantes. Otras –especialmente cuando tratan de *Un coup de dès* o *Igitur*– tienen como fin establecer la filosofía que sustenta los poemas: pero la filosofía que expone el intérprete nunca me acaba de parecer digna del poema. Sin embargo, de esta falta de concierto entre la interpretación del poema y mi placer al leer-

lo, no concluyo que los poemas de Mallarmé no tienen sentido (y, en consecuencia, que un gran poema no puede tener sentido) ni que puedo disfrutar de un poema a sabiendas de que no significa nada. Un poema que no significa nada es una trivialidad: y, por tanto, no puede ser, en rigor, un poema. Nos ha dado tan sólo una ilusión momentánea; pero estoy seguro de que, en cuanto percibiéramos su falta de sentido, lo rechazaríamos. El poema de Mallarmé se encuentra para mí, pues, en el extremo opuesto de *La Divina Comedia,* dentro de estos límites: que puedo disfrutar de un canto de Dante atendiendo conscientemente a lo que dice, y de un soneto de Mallarmé atendiendo conscientemente a cómo dice lo que dice. Pero esto no implica que el genio verbal y la maestría técnica de Dante, o el significado del soneto de Mallarmé, no sean vitales en mi goce del poema.

Soy de la opinión, que he expresado aquí y en otros ensayos en el pasado, que para un poeta es preferible adoptar su «filosofía» de los filósofos que inventar la propia. Esto se reduce a una simple división de funciones: el genio para la abstracción y la formulación conceptual, que poseen los grandes filósofos, y el genio para transmitir filosofía en poesía, son, a mi juicio, muy diversos: sería un milagro, casi una monstruosidad, que ambos talentos coexistieran en grado genial en la misma mente. Sobre esta base, exalté los poemas de Lucrecio y Dante a expensas de los libros filosóficos de Blake; y llegué incluso a mantener que una filosofía inferior, fragmentaria o caótica podía, en ciertas circunstancias, serle tan útil a un poeta como una filosofía más digna y sistemática; de otro modo, estaríamos obligados a admitir la inferioridad de Shakespeare respecto de Dante.

Desde entonces, creo haber profundizado algo más en este asunto. Me inclino a pensar que, cuando hablamos de la «filosofía» de un poeta, nos referimos a dos cosas bastante diferentes: una es la filosofía que el poeta adopta o que ha intentado construir para sí en el *lenguaje de la filosofía,* y otra es la «filosofía» que sólo puede ser expresada en *el lenguaje de la poesía* y que cifra, en rigor, su propia contribución al medio. Algunas observaciones hechas por el señor Pieper, de la Universidad de Münster, sobre la relación entre las actividades filosófica y poética, me han animado a profundizar en este parecer. Cuando estudiamos la metafísica aristotélica y tomista con el fin de comprender mejor a Dante, aumentamos nuestro conocimiento, sí, pero es un conocimiento de los *orígenes,* es decir, del material que terminó por formar parte del poema. No obstante, la filosofía de Dante *qua* poeta es diferente de su filosofía *qua* estudiante de filosofía. Si, por ejemplo, leemos algunos de los pasajes más filosóficos del *Purgatorio* y los comparamos con *De Anima* de Aristóteles, nos maravilla que el poeta haya sido capaz de hacer poesía con una materia prima tan austera y refractaria. Pero el mero hecho de que dicha materia haya sido convertido en poesía es

síntoma de que no estamos ya en el universo discursivo de los maestros filosóficos de Dante, y explica, por otro lado, mi decepción al leer a los intérpretes de Mallarmé. La filosofía de un poeta no puede ser traducida a términos conceptuales. Lo que hacemos, al intentar esta traducción en el caso de Mallarmé, es reducir su filosofía poética a una filosofía conceptual inferior. En ningún caso damos una estimación justa del logro intelectual del poeta.

Al decir esto, no pretendo sugerir que Mallarmé es un poeta de la talla de Dante, pues no es el caso; o que vale la pena comentar el trabajo de cualquier poeta atendiendo a su filosofía. Es posible que mi uso de la palabra «filosofía» en dos sentidos diversos llame a una confusión generalizada. En sentido literal, cuando preguntamos «¿cuál es la filosofía de tal o cual poeta?», esperamos que la respuesta incluya a algún filósofo o escuela filosófica. Si el poeta en cuestión es Dante, responderemos «Aristóteles y Aquino»; si Lucrecio, responderemos de inmediato «la filosofía epicúrea». Y si el poeta mencionado es Goethe, no tendremos más remedio que demorarnos y consultar todos los escritos de Goethe, sus cartas y apariciones en diarios y transcripciones ajenas, además de trazar el origen de sus ideas y tratar de ensamblar estas piezas en un conjunto inteligible y coherente. Pero, en cualquier caso, nuestra respuesta será la de alguien a quien se interroga por un conocido. Si preguntamos, «¿en qué cree tal o cual persona?», por lo general nos damos por satisfechos si nos responden que es católico, protestante, espiritualista, teósofo o racionalista, con el añadido del partido político al que apoya. Nos damos por satisfechos, en fin, si se nos dice lo que esa persona *profesa* creer. Si hay una contradicción evidente entre sus creencias aparentes y su comportamiento, debemos recurrir a la conjetura. Podemos sospechar, tal vez, que es un hipócrita; mas si sospechamos que está confuso y que no ha puesto orden en sus creencias, podemos decir «que no sabe lo que quiere». Y en muy pocos seres humanos encontramos una coherencia total entre creencia y comportamiento; en rigor, durante gran parte de nuestra vida no la necesitamos: por un lado, nuestras creencias son aquellas ideas y principios que mantenemos conscientemente a lo largo de nuestra vida; por otro, nuestra creencia en un momento determinado *es el modo en que nos comportamos en ese momento.* Tal vez sólo en la aceptación del martirio la creencia religiosa de un hombre halla encarnación y confirmación plena.

Esta diferencia puede quedar un poco más clara si cito ejemplos específicos de poesía religiosa o *devocional* (Dante escapa a esta categoría). En esta modalidad poética, el fallo más común tiene lugar cuando el autor tiene una filosofía conceptual en la que *desea* creer, pero a la que no acaba de asentir intelectualmente. Ésta es la razón más habitual del fracaso de algunos aspirantes a poetas religiosos. Entre los escritores de buena poesía devo-

cional están aquéllos cuyas creencias son genuinas y apasionadas, pero en cuyo trabajo la personalidad del autor es esencial: compartimos sus sentimientos, nos exaltamos con su exaltación. Uno de estos poetas es George Herbert. En otra categoría más alta situaría a San Juan de la Cruz, en cuyos poemas la emoción es hasta tal punto consecuencia de la idea que en cierto modo la personalidad del autor queda aniquilada: al experimentar sus poemas nos parece estar en relación directa con lo que vio, sin que su personalidad nos estorbe en ningún momento.

Sería mejor, tal vez, hablar de la «filosofía del autor» cuando nos referimos a la filosofía que el poeta ha adoptado o ha construido *qua* filósofo; y de la «filosofía del poema» cuando nos referimos a lo que sólo se encuentra en el poema y no puede ser traducido a términos conceptuales. Puede sernos útil volver a nuestro punto de partida. Empezamos entonces con la distinción entre *contenido* y *forma,* y advertimos que por lo general somos capaces de disfrutar de un poema por dos razones diferentes: una, por lo que el poeta dice, y otra, por el modo en que dice lo que dice. En un caso, tendemos a considerar la forma de expresión como un simple *medio,* y en el otro a considerar el contenido como simple *materia prima.* En esta cuestión, la experiencia es un grado. Por un lado, debemos preguntarnos «¿por qué estas líneas son un poema y no prosa versificada?», y, por otro, «¿por qué no son un absurdo?» No me preocupan aquí los casos extremos, sino responder a la pregunta: «¿cuál es la relación entre el valor de un poema y el valor de las ideas que lo componen?» Y formulo esta pregunta a propósito de mi propia experiencia como lector, en concreto de la poesía de Mallarmé. Al leer un poema de Mallarmé, no creo disfrutar sólo con su «forma»: su contenido me parece importante. Pero no siento ningún interés por tratar de explicarme de qué trata un poema de Mallarmé; y, como ya he dicho, siempre que he leído explicaciones de su sentido me he sentido estafado. Tal vez el intérprete tenga razón, en su propio plano de discurso; pero lo que se me ofrece es algo diferente de lo que busco. En el caso de Dante se trata de algo altamente respetable, esto es, de una filosofía reconocible; en el caso de Mallarmé se trata de algo comparativamente trivial. Ésta es la única diferencia. Y siento que el poema me ha entregado un placer que no puedo tildar tan sólo de sensual: me ha hecho disfrutar y ejercitarme intelectualmente de modo muy diferente a como lo haría la explicación en prosa.

Que tenga derecho a referirme a la causa de este placer intelectual como «la filosofía del poema» es algo que sólo la recepción de la frase por parte de mi audiencia (es decir, ustedes) puede enjuiciar; pues, como ya les he advertido, estas reflexiones han surgido como respuesta a mi título, «Escila y Caribdis». Obviamente, la frase «la filosofía del poema» no puede aplicarse de igual modo a cualquier poema. Es especialmente relevante en el

caso de poemas escritos por aquellos poetas que, de no haber sido poetas, hubieran podido ser filósofos. Esto incluye a poetas que, caso de haberse dedicado a la filosofía con exclusión de la poesía, hubieran logrado una reputación muy modesta en su campo. No puedo ocultar que entre estos últimos me incluyo a mí mismo. (Pues se me antoja inevitable que, cuando un poeta teoriza sobre poesía, el tipo de poesía sobre el que centra su atención es la propia. Y, como ha dicho Valéry: *il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé de quelque autobiographie.*)

Cuando me refiero a «la filosofía del poema», pues, lo que tengo en mente es sobre todo un poema escrito por un poeta que ha cursado estudios filosóficos, y que incluso ha elaborado sus propias teorías filosóficas. Estas teorías han jugado un papel importante en su formación, y hacen aparición en su poesía, pero no como tales teorías, sino como experiencias; al cabo, sumadas a su experiencia de la vida en otros campos, terminan conformando el material del poema. De este modo, filosofías diversas, u opiniones filosóficas opuestas que en el área del discurso filosófico no podrían coexistir, se unen y reconcilian poéticamente. Debería añadir, además, que en esta operación hay un esfuerzo intelectual de organización que es análogo al del filósofo conceptual. Y debería añadir: la experiencia del lector sensible, al asimilar dicho poema, es análoga a la experiencia que supone asimilar el trabajo de un filósofo. Sin embargo, el concepto mismo de *comprensión* varía según se aplique a un trabajo filosófico o a un poema. El hecho de que no hayamos comprendido que existe más de un tipo de *comprensión* es lo que nos ha llevado a flagelarnos con falsas explicaciones de lo que pueda ser poesía filosófica: aquellas, de hecho, que reducen la filosofía de un poema a términos conceptuales, bien de los maestros filosóficos del poeta, bien de su propia cosecha, es decir, cuando filosofaba y no escribía poesía.

En lo que concierne a la filosofía conceptual que un poeta toma prestada de otros filósofos, o que inventa para sí *qua* filósofo, es necesaria cierta prudencia. Las consideraciones que acabo de hacer no son igualmente aplicables a todo tipo de poesía, ni tienen la misma importancia en poemas de la misma especie. Son aplicables en la medida en que las ideas filosóficas hayan contribuido a formar la mente del poeta y hayan sido digeridas (vale decir que *fermentadas*), disponiendo esa profunda *couche* de experiencia que alimenta el germen de la poesía. Son singularmente aplicables cuando el asunto del poema, rico en ingredientes filosóficos, *posee* un diseño estructural. Pero ni la presencia de tales elementos ni su ordenación son condición universal de *toda* poesía. El *valor* que asignamos al poema en que se encuentran no tiene relación directa con nuestra evaluación de las ideas originales en su forma conceptual: no sólo es posible escribir un mal poema a partir de la filosofía más digna, sino que también es posible escribir un buen poema a

partir de una filosofía que, por sí sola, es insignificante o desdeñable. De otro modo, siendo como somos cristianos, tendríamos que afirmar que Dante es un poeta más grande que Homero o Virgilio, y que Racine es mejor dramaturgo que Sófocles, proposición a todas luces absurda. La grandeza de cualquier poesía depende de muchas cosas; entre otras, de la grandeza de la lengua en la que el poeta escribe; depende, por tanto, de los poetas que han escrito previamente en esa lengua. Es injusto, tal vez, pero cierto: sólo por el hecho de trabajar en una lengua mayor, cualquier poeta de talento limitado puede ser más importante para el mundo que otro poeta, quizás más dotado por naturaleza, pero obligado a trabajar en una lengua de *status* inferior.

En este punto, me gustaría traer a colación un caso particular de poesía que, en el sentido que he intentado fijar, puede ser adjetivada de filosófica. Cuando aludí, hace unos instantes, a *Elegy Written in a Country Churchyard* de Gray, fue no sólo por su valor ilustrativo en aquel momento, sino con vistas a la comparación que estoy a punto de establecer. No recuerdo haber leído nunca un análisis comparativo entre la elegía de Gray y *Le Cimetière Marin,* aunque me sorprendería averiguar que soy el primero en advertir el paralelismo. Tenemos aquí, por un lado, a un poeta inglés del siglo XVIII y, por otro, a un poeta francés del XX. Ambos escriben poemas meditativos situados en un cementerio que son de los mejores en su género, poemas que uno ha de saber por fuerza si pretende familiarizarse con la poesía de sus idiomas respectivos. La comparación es especialmente interesante en este contexto.

El poema de Gray, desde luego, constituye la encarnación perfecta de una versificación y un lenguaje poético comunes a los poetas de su tiempo, y que alcanzó una cota cercana a la perfección tras un siglo de constante práctica. El poema de Valéry, por otro lado, sorprende en una primera lectura por el triunfante atrevimiento de su originalidad técnica. Hablo con cierta cautela, pero supongo que el poema de Valéry constituye una renovación de la métrica francesa de origen italiano. He caracterizado el poema de Gray como expresión distinguida de un lugar común. En el poema de Valéry hay lugares comunes –¿en qué gran poema no los hay?–, pero hay una diferencia entre un poema que incluye lugares comunes, y un poema basado en un lugar común. Líneas como

La larve file où se formaient des pleurs

o incluso

Tout va sous terre et rentre dans le jeu

tienen toda la fuerza del lugar común, si bien expresado en palabras que nadie ha combinado antes del mismo modo: como cuando leo el poema de Gray, me parece asistir con asombro y admiración al milagro de la resurrección. Hay diferencias interesantes en un mismo plano:

The breezy call of incense-breathing Morn

y

Les cris aigus des filles chatouillées.

La diferencia entre estas dos líneas es mayor que la diferencia que separa al siglo XVIII del XX, o que señala la distancia entre lo que ambas lenguas pueden expresar. Pero ¿hay alguna diferencia importante de naturaleza entre estos dos poemas?

La diferencia es fundamental. El contenido del poema de Gray, como he dicho, consiste en principio en unas ideas comunes a todos los hombres en todas las lenguas en cualquier período de su historia. Así pues, su estructura no es más que una secuencia plausible de ideas conocidas. El poema de Valéry tiene lo que yo llamo una estructura filosófica: una organización, no de respuestas sucesivas a una situación previa, sino de respuestas sucesivas a sus propias respuestas. El poeta ha puesto más de sí en la página escrita: pero la rendición del propio ser a las necesidades del poema es tal que acaba creando un efecto de máxima impersonalidad.

Valéry solventó el problema de Escila y Caribdis a su modo, y en virtud de su propia y peculiar combinación de talentos muy diversos. No logro pensar en ningún otro poeta capaz como él de forjarse una reputación en el campo de la filosofía conceptual. Puedo imaginarlo, en el caso de que hubiera elegido dedicarse a su vocación filosófica, destinado a entrar en el Collège de France y rodeado de audiencias como las que congregaba Henri Bergson. Creo que su parentesco con Mallarmé no es tan grande como se piensa, o, al menos, que ha sido invocado con frecuencia como si Valéry no hubiera tenido otros progenitores. A mi juicio, su mente era bastante más filosófica que la de Mallarmé, o que la de Edgar Poe, a quien ambos poetas rindieron tan generoso homenaje. Al dedicarse a la poesía, su milagro fue escribir poemas en los que la aproximación de los dos modelos de filosofía que he descrito, el conceptual y el poético, es mayor que en cualquier otro poeta. Sigue siendo un poeta, ya que una traducción del contenido de cualquiera de sus poemas en términos conceptuales lo convierte en otra cosa, y en *algo de menor valor.*

Al subrayar el carácter único de la poesía de Valéry no estoy sugiriendo que cumplió, o tuvo más al alcance de la mano que nadie, ciertos propósitos que toda poesía debe asumir. No me ha preocupado su *grandeza* relativa o en comparación con otros poetas. He dicho tan sólo que exploró lo que nadie ha explorado: y si un poeta nos da unos pocos poemas (pues considero que *La Jeune Parque* y *La Cimetière Marin* son sus triunfos) en los que ha encarnado de modo irrepetible una posibilidad latente de la poesía, esto, en sí mismo, es un motivo de gloria.

Permítanme retornar a mis dos monstruos marinos. Si un poeta nos da la

impresión de que está empleando su talento con el fin de persuadirnos de que aceptemos una teoría concreta o si, por otro lado, parece explotar de modo irresponsable una teoría o una creencia como materia prima poética, en ambos casos naufragará y acabará siendo destruido. El filósofo intenta hacernos *ver* un aspecto de la realidad; el poeta intenta hacernos *ver* otro. Suyos son dos modos diversos de la contemplación: la persuasión y la propaganda pertenecen a otro universo del discurso. Y, sin embargo, quisiera hacer una última observación. Para evitar darse de bruces con Escila o Caribdis no es condición necesaria tener un buen mapa marino. No todos los poetas son igualmente conscientes de lo que hacen: y puede ocurrir, a veces, que un poeta consigue escribir un buen poema a pesar de que sus intenciones iniciales son equivocadas. Si su brújula no funciona correctamente, puede que una nave destinada a naufragar cruce triunfal y erróneamente el estrecho.

Me hubiera gustado emprender un examen de los Escila y Caribdis del dramaturgo o, incluso, aventurarme en aguas más peligrosas y considerar los Escila y Caribdis del político, que pudieran llamarse *ideología* y *conveniencia.* Pero debo, en este punto, no tentar su curiosidad, puesto que como conferenciante he de evitar mis propios Escila y Caribdis. He logrado escapar de la Escila de la brevedad, pero corro el peligro de caer en el Caribdis del tedio.

T. S. Eliot
Febrero, 1952

Traducción de Jordi Doce

La perfección, el camino, el origen

I

De la perfección

Toda obra se encamina a la Obra.

Tal fue el pensamiento que durante mucho tiempo acompañó a pensadores y artistas. El deseo de perfeccionar, de cumplimentar, fue inseparable de la preocupación de testificar un saber y un poder. La perfección es lo que no poseían, pero que debían alcanzar y añadir al mundo. Para algunos era lo que completaba la belleza mundana. No tenían el derecho de sentirse satisfechos antes de alcanzarla. Querían ser insuperables o no ser nada. Este pensamiento se perpetuó con diversas apariciones a lo largo de los siglos. Todavía podemos reconocerlo en el proyecto de las obras en forma de mundo que fue soñado en este siglo que termina.

La perfección pasa por ser el ideal del clasicismo. Fueron los románticos, sobre todo, quienes así lo creyeron, para criticar o lamentar a los clásicos. De hecho, la mayoría de los artistas románticos permanecieron ligados al ideal de la perfección. Hasta llegaron a conferirle una idealidad trascendente. A veces le atribuyeron cualidades contradictorias: totalidad e infinito. En la exaltada prosa de su miscelánea general, Novalis escribe, al comienzo del siglo XIX: «Ninguna perfección se expresa aisladamente; el objeto perfecto expresa a la vez todo un mundo de apariencias. Por ello, el velo virginal flota alrededor de lo que es perfecto en cualquier género, velo que el más ligero contacto disuelve en un perfume mágico que se convierte en el carro de nubes del vidente. No sólo vemos la antigüedad. Al mismo tiempo, vemos el cielo, la lente de aproximación y la estrella fija y, por consiguiente, la revelación de un mundo superior. No se crea rígidamente que lo antiguo y la perfección son fabricados (...). Se los conforma, sí, como la mujer amada, por medio de la señal convenida que le hace su amigo en la noche, como la chispa por medio de los cuerpos conductores o la estrella por el movimiento del ojo. Exactamente como la estrella aparece en la lente de aproximación y la atraviesa, lo mismo una presencia celeste en una figu-

ra de mármol. A cada sucesivo golpe de perfección, la obra escapa del control del maestro, hacia mundos distantes (...). El artista pertenece a la obra y no la obra al artista»[1].

Así, declara Novalis, la obra es mucho más que el artista: se le escapa y deviene «el órgano inconsciente y la propiedad de una potencia superior». ¿No es revelador este pensamiento que, empezando por afirmar que todo objeto perfecto nos trae el mensaje de un mundo, termina por poner ese mundo fuera de nuestro alcance? Notemos aquí que el respeto de Novalis por la antigüedad es la expresión del gusto neoclásico de su época. Este gusto está impregnado de nostalgia. Hace de la perfección una cosa del pasado, tan lejana de nosotros como la estrella que aparece en el telescopio.

La perfección no sería, entonces, más que una quimera o un gran anhelo, un desafío al que sólo puede responder la imaginación. «Fuera del ser que existe por sí mismo, sólo es bello lo que no existe»[2], dice un personaje de Rousseau, que convierte así a la Belleza en rival quimérico de Dios y cómplice de la nada. Según la enérgica máxima de Goethe, «la perfección es la norma del cielo, en tanto que querer la perfección es la norma del ser humano»[3]. La idea fue repetida y variada de mil maneras. *Art is long and time is fleeting*, se lamenta Longfellow parafraseando un aforismo hipocrático. Baudelaire traducirá ese verso en «La mala pata» (*Las flores del mal*, XI).

Para levantar un peso tan grave
Sísifo, haría falta tu coraje.
Por más corazón que se ponga en la obra
el Arte es largo y el Tiempo es corto.

Y repetirá la idea en «La muerte de los artistas» (*Las flores del mal*, CXXIII):

Para dar en el blanco de mística naturaleza
¿Cuántos dardos perderás, oh mi carcaj?

La Obra está siempre más allá. Toda obra desafía a la imposibilidad de la Obra. Una irreductible distancia separa lo que el artista produce y lo que habría deseado cumplir. Aun suponiendo que se hubiera colmado la Obra, Novalis nos advierte que ella ya no pertenece al artista. Toda una tradición doctrinal, surgida de Platón y que llega hasta nosotros a través del Renacimiento

[1] *Novalis:* Das allgemeine Brouillon, *n.° 1912, en* Gesammelte Werke, *edición C. Seelig, Herrliberg, Zurich, 1946, IV, 12.*
[2] *Rousseau:* Julie ou la Nouvelle Héloïse, *sexta parte, carta VIII.*
[3] *Goethe:* Sprüche in Prosa, Sämtliche Werke, *Stuttgart, 1863, I, 270.*

y el romanticismo, pone tan alto la idea de perfección (o la perfección de la idea) que desespera de la imagen que de ella pueden dar la mano o la palabra consciente.

Del platonismo al que me refiero, es quizá paradójico heredero el antiarte contemporáneo, salido del dadaísmo (salido a su vez de la ironía romántica). Pero, en contra del platonismo, no afirma la existencia de un Bien y de una Belleza inalcanzables, sino que desespera de todo. Hay pocas aunque decisivas etapas intermediarias, entre la negación que rinde humilde homenaje a la perfección (quizá voluntariamente fallida) y la negación que afecta al proyecto del arte en sí mismo. Este pasaje al límite, que fue uno de los aspectos del pensamiento romántico, ha tomado por escenario, en nuestros días, las galerías y los museos, con sus exhibiciones de restos de naufragios y sus liturgias de la destrucción, ostentosos funerales de la noción misma de la «obra de arte». Macabra manera de reprochar a los museos ser meros palomares. Se ve en ellos la conjugación de la ironía que se vuelve contra sí misma y la crítica sociocultural: autorridiculización payasesca y gesticulación de la revuelta heroica, juego y acusación reunidos en un solo desafío. A pesar del agotamiento del género de la instalación, todavía hay artistas que sólo se atreven a presentarse recusando su propio estatuto de artistas, para combatir mejor (en su espíritu) a un mundo entregado al mal. Si hemos de creerles, sólo muestran sus trabajos por descuido, a falta de algo mejor. La denuncia puede escoger entre diversos procedimientos: el saqueo puro y simple, la exacta puesta en evidencia sarcástica de la lamentable realidad cotidiana. ¿Hace falta citar ejemplos de este acta de defunción? Cada uno los hallará en abundancia en la memoria y el derredor.

No obstante, nunca ha desaparecido el deseo de perfeccionar, de cumplimentar, de acabar, de alcanzar el fin. En el dominio moral –sean cuales fueren la fatiga o el sentido común que se resigna a las imperfecciones–, el llamado a lo perfecto no carece entre nosotros de atractivo. No hay que asombrarse de que en la sociedad de mercado, el rechazo de las satisfacciones fáciles cree el deseo de alcanzar a esas culturas en las que el individuo es estimulado a realizarse en la santidad, el vacío perfecto, la virtud perfectamente lúdica, la beatitud del pleno abandono. Nos gusta pensar en aquéllos para quienes el amor humano era un camino hacia el Amor absoluto. En esta vía algunos conocieron momentos de impaciencia. Así Kafka: «Hay un fin pero no hay un camino. Lo que denominamos camino es vacilación»[4]. También a veces, a pesar de los desastres de nuestro siglo, se ve renacer la

[4] *Franz Kafka:* La colina penitenciaria, *cita por la traducción de Jean Starobinski, Freiburg, 1945, p. 313.*

idea según la cual el mal y la imperfección en este mundo son los resultados de una oposición inscrita en el mismo seno de una Potencia creadora perfecta.

Formas cerradas y perfección restringida

Para ser justos, hay que hablar también de una perfección que no se escamotea, de una perfección inscrita en el límite. Sigamos la dirección indicada por Goethe: el círculo de las formas de las nobles criaturas, «ningún dios puede ampliarlo, la naturaleza lo honra; pues sólo sería posible una perfección restringida»[5]. Esta idea le importa mucho y la repite: «El más cercano a la perfección es quien, con penetrante mirada, se declara limitado»[6].

Entre los antiguos, un gran filósofo estaba persuadido de que la perfección se realizaba casi naturalmente en la experiencia cotidiana, en el acto mismo y preciso de la visión, o en el placer. Todo lo completo es perfecto. Vale la pena recordar las palabras, por otra parte memorables, de Aristóteles: «Se admite de ordinario que el acto de la visión es perfecto en cualquier momento de su duración (porque no necesita de ningún complemento que sobrevendría más tarde y completaría su forma). También parece ser tal la naturaleza del placer. En efecto, es un todo, y no sería aprehensible un placer cuya prolongación en el tiempo llevara a la perfección. Por esta razón, tampoco es un movimiento. Todo movimiento, en efecto, se despliega en el tiempo y con vistas a cierta finalidad, como por ejemplo el proceso de construcción de una casa, y es perfecto cuando ha alcanzado el fin previsto, es tan perfecto en la totalidad del tiempo que ocupa como en su momento final» (*Ética a Nicómano*, X, 3).

Por otra parte, para definir la perfección, el filósofo asocia la noción de una totalidad constituida con el fin alcanzado: «Cumplido (perfecto) se dice, ante todo, de lo que no tiene nada de sí mismo fuera de sí mismo, ni la mínima parte siquiera. Por ejemplo, el tiempo de algo se ha cumplido cuando, fuera de ese tiempo, no puede aprehenderse ningún fragmento de él. Cumplido (perfecto) se dice también de lo que, desde el punto de vista de la calidad propia y del bien, no ha sido superado en su género. Así se dice un cumplido médico o un cumplido flautista cuando, contemplados desde su propia virtud, no dejan nada que desear». (*Metafísica*, 16, 1021b, 12-17).

Los ejemplos son sencillos y bellos: la casa construida, la maestría ins-

[5] *Goethe:* Gott und Welt, *«Die Metamorphose der Tiere»*, Sämtliche Werke, *cit., I, 175.*

[6] *Goethe:* Maximen und Reflexionen, *1188, en:* Werke, *Artemis Verlag, Zürich-Stuttgart, IX, 649.*

trumental que provee su prueba a través de un juego insuperable. Las dos perfecciones –del objeto y del artista– pueden pensarse como correlativas. El dominio de los materiales y el libre manejo de los instrumentos producen el objeto perfecto, cerrado en su forma: casa terminada (en cuanto al perfecto arquitecto), melodía agradable (en cuanto al perfecto flautista), equilibrio y salud (en cuanto al médico perfecto). Un tercer aspecto de la perfección se reserva a los contempladores, cuando gusten la perfección de un placer desde la perfección de la mirada. Las justas proporciones, las simetrías, la composición, la coherencia, lo subsidiario de las partes: tales son las condiciones que cumple la perfección restringida. Puede definirse como la ausencia de toda ausencia en un objeto determinado, formal o técnicamente limitado. En principio, se trata de la adecuación a la función que hará perfectos los objetos de uso: el navío, el vaso, el arma, la joya. En la doctrina «clásica», la perfecta maestría instrumental se extiende a las artes de la representación, que no tienen finalidad práctica. El pintor y el poeta perfectos encuentran su lugar junto al músico perfecto.

La construcción, el parecido: he aquí dos campos en los cuales la perfección parecía poder manifestarse como resultado del trabajo y la maestría operatoria. Los objetos producidos por quienes poseen los secretos del oficio prueban su perfección gradualmente o de golpe, en la plenitud objetiva del uso, de la forma sensible, del parecido.

La exigencia formal de acuerdo entre el todo y sus partes fue constantemente recordada por los teóricos. Se puede leer, en la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alembert, esta definición bastante abstracta de la perfección: «Es el acuerdo que reina en la variedad de muchas cosas diferentes, que concurren a un mismo fin. (...) La perfección del todo debe siempre prevalecer sobre la perfección de una parte. (...) La perfección del todo es el objeto de todo trabajo llevado de manera sensata en cualquier tipo de obra. (...) Un exceso de perfección en una parte sería una verdadera imperfección del conjunto».

Diderot aplicaba preceptos a los juicios críticos sobre la pintura, y en particular sobre la de género histórico, que ocupaba entonces el primer lugar en la jerarquía de las artes visuales.

En sus juicios, que expresaban los deseos de los entendidos, Diderot exigía por añadidura que, corroborando el acuerdo de las partes en el seno del todo, la ilusión completa parezca haber sido producida. Surgido de la literatura antigua (Plinio), el mito del parecido –espejo impecable– obsesionaba todavía a los entendidos. El punto de la perfección parecía alcanzarse cuando los pájaros se dejaban engañar por las uvas pintadas, o cuando un pintor intentaba levantar una cortina que otro pintor había fingido hábilmente. El escultor, siguiendo el mismo sistema, podía dejar sus ins-

trumentos cuando el mármol parecía carne y la estatua simulaba respirar. En el caso extremo, el escultor desconocía su obra y se enamoraba de ella. La obra hermosa era la que habría podido tener por testigo imaginario a un espectador incapaz de discernir lo real y lo ficticio, los más bellos objetos de la naturaleza y su copia. En este punto de desprecio y confusión, se creía, las producciones del arte eran insuperables, se volvían inestimables y era grato recordar la leyenda de Zeuxis que proclamaba que sus obras valían más que el oro y la plata, de modo que regalaba sus cuadros en vez de venderlos. Así se estableció la idea de que el trabajo artístico podía llegar a resultados insuperables. «El gran pintor debe expresar tan perfectamente los caracteres por medio de los gestos, que el espectador se imagine ver efectivamente las cosas de las que sólo ve la representación» (Antoine Coypel[7]). La obra capaz de reunir en una totalidad coherente todas las partes que le corresponden, nada dejaba que desear. Devenía la Obra.

En la época de las Luces, ciertamente, la búsqueda de la perfección ganó un ancho terreno. El arte tenía el deber de buscar la perfección bajo las formas del «ideal» y de la «bella naturaleza», cuyos objetos se ofrecían a nuestros ojos desde lo posible y lo lejano. El cuadro de asunto histórico tenía la misión de traer a la presencia una bella ausencia: una acción heroica, una intervención divina, un martirio cuyo único testimonio era el poema, el símbolo del dogma, el relato. Se esperaba que la composición y el colorido del pintor crearan la sorpresa y la impusieran por su propia energía. Pero se trataba de un evento recreado por la imaginación y traído a la zona de la presencia. Hacía falta que el cuadro supiera introducir, en el universo de las cosas visibles, un plus de realidad surgido de las formas del ideal. Estas bellas formas debían estar animadas y asistidas por la más noble y verosímil representación del «vestido» y de las «pasiones». Antoine Coypel, expresando la doctrina de la Academia, subordinaba la perfección de la pintura al pensamiento: «La pintura más perfecta es la que puede, por la manera de pensar, por la imaginación y la ejecución manual, representar las figuras de las cosas y todos los objetos de la naturaleza. Pero la mano es la que menos contribuye a la excelencia de este arte, pues sólo debe obedecer al pensamiento y ser, por así decirlo, sólo su esclava. (…) Tiene por objeto la materia y el espíritu. En una palabra, la naturaleza entera a la que no sólo debe imitar, sino superar»[8].

Por su parte, la pintura de género encontraba su punto de perfección en la imitación exacta de la «naturaleza común» tal como se presenta en la

[7] *Antoine Coypel:* Epitre à mon fils, *en Henry Jouin:* Conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, *Paris, 1883, p. 350.*

[8] *Antoine Coypel:* Discours sur l'excellence de la peinture, *en Jouin, cit., p. 288.*

vida cotidiana, en las casas, las tabernas, las mesas, los aparadores, los ramos de flores, las vajillas, los campos, los caminos, los ganados. El elogio corriente para este tipo de pintura era exaltar su terminación. Se felicitaba al artista por un trabajo plenamente conseguido, llevado a término. Cuando se hablaba de terminado, se admitía que la obra existía sólo en virtud de una inspiración o de una obligación aceptada, con una precisa finalidad, la de alcanzar un estado definitivo, como si un contrato de ilusión debiera ser respetado. Cuando se evocaba un término alcanzado, se introducía no solamente la metáfora del viaje, sino la de gestación y nacimiento. La obra era celebrada cuando se podía considerar que había recibido todos los miembros y órganos necesarios para su vida. Pero la distancia entre la imitación y lo imitado subsistía obstinadamente, puesto que el signo, sea cual fuere, no puede nunca confundirse con lo designado. Lo producido por el perfecto artificio jamás poseerá la vida eterna de la idea ni la palpitación de la vida real. La más virtuosa de las ilusiones, al completarse, se proclama ilusoria y no suprime la diferencia entre lo real y su representación. Es un falso secreto, que empieza por su divulgación. Los trampantojos sólo encantan a los ojos que no se dejan engañar y que aceptan ser engañados. Todo el mundo sabe que un cuadro o un fresco no son una ventana.

Es un asunto aceptado: la perfección imitativa no nos preocupa si no la sometemos a otras condiciones. Por su parte, el artista está libre de tal deber. La relación con lo real ya no pasa por la ilusión. Simplificando mucho se podría decir que, siendo la imitación una cuestión técnica, el campo ha sido desbrozado para la idea de una obra perfecta que sería mera construcción, vocada a parecerse sólo a sí misma, como una obra musical. Simplificando más: la aparición de la fotografía –podría creerse– que pareció encargarse enteramente de la representación, ha liberado por completo al arte de la construcción. Por un momento, se creyó que la fotografía imitaba sin construir. Desde luego, la fotografía descubrió muy pronto que podía y debía construir, lo mismo que la pintura. La idea de una perfección completamente voluntaria y enteramente dependiente del espíritu, ha ocupado un amplio espacio a lo largo del siglo XX. El cubismo, el constructivismo, la abstracción han apuntado muy alto. Por la magia de los ritmos, de las superficies, los espesores, los colores, los artistas persiguieron algo análogo a la Obra Magna de los alquimistas: objetos dotados de una energía autónoma, máquinas insuperables, mundos cerrados y enfrentados con el Mundo, en relaciones de igual a igual. De ahí la importancia concedida a las cifras, al cálculo de los intervalos, a los acordes y a las posiciones de colores. En cuanto se deroga el vínculo representativo entre dos términos –es decir: el objeto percibido y su imagen, el rostro y el espejo–, se abre un

espacio para que en él se desplieguen las tramas que sólo pueden ser tributarias de su propia organización sistemática, materializaciones soberanas de las relaciones posibles entre el todo y las partes. Suprimiendo el intervalo que concedía a la imagen su carácter a la vez subalterno y orgulloso en relación a lo real, este arte de la construcción pura aspira a la perfecta afirmación de sí mismo. Encuentra su justificación en su propio querer, como lo prueba su evidencia, pero esta evidencia no se encierra en su ley autónoma. En los casos más favorables, la renuncia a la representación no excluye, en manera alguna, entre el mundo percibido y el mundo construido, el juego entre las analogías más distantes y más conmovedoras.

II

Del camino

Demos voz a otro pensamiento.

¿No sería más justo renunciar al espejismo de un objetivo final –la perfección, el objeto perfecto– y decir simplemente: toda obra es un camino?

Sólo es camino. No puede ser considerada sino como algo encaminado. No posee el poder de exceder este movimiento, es decir, un reposo feliz, que sería en realidad su desaparición. Rehaciendo mi proposición inicial, digo ahora no ya que toda obra se encamina a la Obra, sino que toda obra alcanzable, o sea singular y concreta, es obra de pasaje. El pasaje y no la perfección, es la verdad. Emborrono: hacia la Obra. No para suprimir la tensión, sino para restringirla a ella misma, para que se cumpla en ella misma, en su singularidad momentánea.

La perfección sería el trabajo llevado hasta el punto en que no acepta más añadidos. ¿Dónde se situaría este punto? ¿Cuándo tendría el derecho y el deber de detenerse el movimiento del trabajo? Este punto sólo existe para el pensamiento deseante. Tal vez se encuentre en ninguna parte.

Los artistas han soñado siempre con la obra maestra. Pero la obra maestra es un espejismo mortal. Balzac la hizo tema de su admirable *Obra maestra desconocida*: Frenhofer, trabajando por dar forma y vida a una figura de mujer, no se ahorra ningún esfuerzo para acercarse al punto de la perfección. Su ambición lo hace vivir diez años en una exaltación y un tormento continuos. Cree, por fin, haber creado un ser viviente. «Mi obra es perfecta». Cuando descubre su cuadro ante dos visitantes, Porbus y el joven Nicolás Poussin, éstos sólo perciben un caos de líneas y colores, a excepción de un pie, el único fragmento que permanece de una etapa anterior. Los

visitantes comprenden que, a partir de cierto momento, el trabajo de perfeccionamiento ha sido una progresiva destrucción. «No hay nada en la tela». Frenhofer, que había creído crear una mujer viviente y respirante, no acepta reconocer su fracaso. Quema sus telas y muere de desesperación la noche siguiente.

¿No habrá preparado el gusto de la perfección su propio destronamiento? Cuanto más intensa es la persecución de lo perfecto, más suscita y pone en evidencia lo contrario: lo provisorio, el esbozo, los trabajos preliminares, la serie de las etapas recorridas antes de alcanzar el fin perseguido. De tales etapas quedan a veces unos portafolios con apuntes, unas páginas con estudios parciales. A la vista de estos resquicios, se impone una evidencia: la obra no ha surgido de golpe, sino que ha ocupado mucho tiempo el pensamiento de su creador. Para nosotros, puede insinuarse una tentación: la comprensión de la obra, por convincente que sea su forma «última» ¿no ha de integrar sus estados preparatorios? ¿No hemos de ponerlos en pie de igualdad con el resultado? Entre los lectores y espectadores actuales, hay quienes preconizan irse, contra toda esperanza razonable, hasta los sueños infantiles que la prefiguran. Hay que caminar a lo largo de la gran aventura precedente, a la cual se añade una historia ulterior. ¿Cambia de aspecto la obra cuando se la hace pública y se vuelve reconocida y es reproducida, imitada, banalizada? ¿Se la puede separar del juicio que la recibe, y que la reconstruye al recibirla? En resumen: ¿no ha de ser comprendida no sólo como la suma de sus partes, sino como la suma de sus estados, quizás hasta la ruina y la mutilación? Entonces, si se dispersa en la multitud de sus estados, no es un organismo cerrado, sino una serie abierta, cada uno de cuyos elementos es un subconjunto provisorio. Ante una mirada que se concentra en estos fenómenos, algunas grandes obras pierden su carácter unitario. Se ponen en movimiento. Se tornan móviles hasta disolverse en su propia historia. Reflexionando, se descubre que la inestabilidad de la significación de las obras corre pareja con su gloria y su difusión. Padecen en su sustancia íntima los efectos, a veces desastrosos, de los diversos medios que aseguran la divulgación y la reproducción en el espacio y en el tiempo. A decir verdad, las ramificaciones de la copia y de la variante son algo nuevo. No han dejado de manifestarse, ya se trate de talleres de copistas medievales, de imprentas con caracteres movibles, o de modernos multiplicadores. Voluntaria o involuntaria, la alteración acompaña al acto de comunicación, sea que lo cumplan los artistas mismos o unos terceros desconocidos. Imprevisiblemente, la energía aumenta con la transmisión o, por el contrario, se degrada con ella. Las exageraciones recientes sólo ven apariciones nómades o un texto infinito, sin bordes y sin espacio exterior.

Esbozos y retoques

En las artes del diseño, en la escultura, el *non finito* ha sido comprendido y apreciado como una anticipación de la Obra posible, interrumpida por la cólera, la melancolía o una estrategia de autodesprecio del artista. La *sprezzatura* –literalmente: el desprecio– era considerada una virtud elegante en la Italia del Renacimiento. Las hojas de estudio tuvieron tempranos coleccionistas. Fue, en gran parte, porque se las creía más fieles a la inspiración primera, o sea a la invención. El conde Caylus, gran aficionado, daba otras razones más, con un espíritu aún completamente clásico: «Qué más agradable que seguir a un artista de primer orden desde la necesidad que tuvo de producir, o desde la primera idea que lo impresionó, para compararlas con la máquina que resultó finalmente de ellas; profundizar los diferentes cambios que sus reflexiones le hicieron hacer antes de detener su obra, de intentar darse cuenta; de verse por fin con él en su gabinete y poder formarse el gusto examinando las razones que lo comprometieron a formular los cambios. Me parece que un simple rasgo determinante de una pasión y que prueba hasta qué punto el espíritu del autor experimentaba entonces la fuerza y la verdad de la expresión, agrada y halaga al ojo curioso y a la imaginación animada, al poder acabar lo que sólo está esbozado. La diferencia que hay, según mi parecer, entre un bello dibujo y un bello cuadro, es que, en uno, se puede leer lo que un gran pintor quiso representar en la medida de sus fuerzas, y en el otro, se da por terminado el objeto ofrecido»[9].

Es un placer de «amor propio» –es decir, una complacencia por el propio trabajo mental– que gusta el aficionado, completando el diseño por medio del pensamiento e imaginando la obra acabada. Ciertamente, el conde de Caylus respetaba el primado de la obra cumplida que el gran pintor detenía en determinado punto. Poco importaba que la justificación aquí dada al gusto del esbozo no correspondiera a la que, en nuestros días, ha acompañado al arte conceptual.

No es raro que, como el Frenhofer de Balzac, algunos pintores y poetas hayan dudado sobre el momento preciso en que podían considerar acabada su obra. A veces se han sentido preocupados por el carácter arbitrario de esta decisión. Muchos de ellos tuvieron persistentes arrepentimientos. La Tour, hacia el final de su vida, estropeó sus pasteles al retocarlos; Bonnard corrigió sus cuadros en los museos; Wordsworth reescribió una parte de su poesía; Henry James cambió el estilo de muchos de sus textos para la edición Scribner, etc. Las anotaciones de Paul Valéry sobre literatura en sus cuadernos son la expresión clarividente de una experiencia bastante gene-

[9] *Comte de Caylus:* Discours sur les dessins, *en Jouin, cit., p. 370.*

ral: «Un poema nunca está acabado, siempre se termina por accidente, para su publicación. El cansancio, el reclamo del editor, el impulso de otro poema. Pero nunca el estado mismo de la obra (si el autor no es tonto) muestra que no puede ser impulsada, cambiada, considerada como una primera aproximación u origen de una nueva búsqueda. Las mismas palabras podrían ser retomadas indefinidamente y ocupar toda una vida. "Perfección" es *trabajo*»[10].

Valéry, acabamos de verlo, no usa la palabra perfección desprevenidamente. La pone entre comillas para vigilarla. Anota asimismo: «Una cosa lograda es una transformación de una cosa fallida. Entonces: una cosa fallida sólo falla por abandono. Un libro, después de todo, sólo es un extracto del monólogo de su autor. El hombre, o el alma, se habla; el autor elige en ese discurso[12]. (...) Una obra es una *sección* de un desarrollo interior por medio del acto de entregarla al público, o por el de juzgarla *acabada*»[13].

Henos aquí invitados a sospechar en la obra todo lo accidental que la ha determinado en su forma particular. Hay que tener en cuenta los estados difusos de los que se distingue poco todavía, los materiales extraños que recicla, las vacilaciones y las resignaciones que toleran las incoherencias, las líneas de fractura que la recorren.

La experiencia, el fragmento

En el lenguaje de una gran parte de la crítica actual, el arte interesa menos por la calidad propia de sus productos terminados, que por el proceso cuyo desarrollo documenta. No se atribuye valor al resultado ni a su belleza, sino a lo que habitualmente se denomina la experiencia, y que es la huella íntima marcada por los accidentes del camino: los tanteos, las falsas rutas, los sentimientos que las acompañan, los efectos acumulativos que resultan. Estamos invitados a obtener una enseñanza, participando y poniendo a prueba nuestra diferencia. Nos interesamos por los dardos perdidos del artista bodeleriano, más que por los que éste ha creído situar en el blanco.

El pensamiento moderno, desde sus comienzos renacentistas, atribuyó al fragmento (o a la ruina, totalidad desmigajada) la dignidad más eminente, y contribuyó así a la declinación del culto rendido a la obra maestra perfecta. Los representantes del romanticismo desarrollaron la teoría en el

[10] *Paul Valéry:* Cahiers, *Gallimard, Paris, 1973/1974, II, 1010/1.*
[11] *Paul Valéry:* Littérature, *en* Oeuvres, *Gallimard, Paris, 1960, II. 553.*
[12] Ídem, *II, 479.*
[13] Ídem, *II, 557.*

campo literario. Novalis titula *Pólenes* a una miscelánea de fragmentos. No es el único. «No puedo dar de mi persona» escribe Friedrich Schlegel «otra muestra que un sistema de fragmentos[14]. (...) Un fragmento, como una breve obra de arte, puede ser aislado del universo que lo rodea, perfecto en sí mismo como un erizo»[15]. Nietzsche formula lo que se ha llamado su sistema en una constelación de fragmentos. En Francia, la misma preferencia por el fragmento encontró su expresión en los escritos de Joseph Joubert: «¡Acabar! ¡Vaya palabra! No se acaba cuando se interrumpe y se declara haber terminado»[16]. Estos pensadores veían en la ruptura el signo invertido del infinito y algo así como la marca de su mordida. Por el juego de las oposiciones, el amor a la totalidad sólo parecía poder expresarse por medio de los signos de la falta, del vacío, de la discontinuidad, de la decepción. Llegaron a preconizar una imperfección de principio. La infinita libertad de la que se jacta el poeta sólo puede manifestarse en un arte que deje todo por desear. «Valgo por lo que me falta»[17], dice Valéry. «El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo», declara Réné Char. Un muy bello poema de Yves Bonnefoy termina con este verso: «La imperfección es la cima».

El instante de la disolución

La pérdida de preeminencia de la Obra y la importancia concedida a los estados preparatorios son, en consecuencia, dos fenómenos correlativos: uno lleva al otro. Hoy nos gusta ver la sucesión de momentos diferentes, un viaje aventurado en el cual cada etapa iguala en legitimidad a la etapa precedente, tanto que esos momentos diferentes se tornan, a fin de cuentas, indiferentes. Hemos perdido la confianza en la compactidad durable de una obra, y sólo le reconocemos un presente tenue, entre un pasado y un porvenir aún más tenues, simplemente adivinados. Los momentos anteriores a veces son accesibles a nuestro conocimiento objetivo. Otras veces, si los documentos relativos a los estados anteriores faltan, los imaginamos, intentamos reconstruirlos a partir de la obra misma, de sus contradicciones, de sus irregularidades, de lo que parece faltar a su homogeneidad. Sea por fe documental o por conjetura, nos remontamos a una infancia, a sus primeros sueños, a unos pretextos balbucientes. Y no podemos resolvernos a atribuir

[14] *Citado por Maurice Blanchot en* L'entretien infini, *Paris, 1969, pp. 526/7.*
[15] *Friedrich Schlegel:* Fragmente, *en* Kritische Schriften, *Munich, 1970, p. 47.*
[16] *Joseph Joubert:* Pensées, *selección e introducción de Georges Poulet, Paris, 1966, p. 228.*
[17] *Paul Valéry:* Rhumbs, *en* Oeuvres, *Gallimard, Paris, 1957-1960, II, 649.*

a toda la empresa un «estado definitivo»: un examen más atento nos lo hace descubrir inestable y frágil. Nos sentimos llevados a seguir por los estados ulteriores, donde el objeto producido se transforma o se deforma. Ha sufrido recortes, reescrituras, alteraciones, restauraciones arbitrarias, reinterpretaciones, sacralizaciones y desacralizaciones, manoseos debidos a la celeridad, pegotes (los bigotes de la Gioconda), por fin, una extraña descomposición.

Distender y fragmentar el momento de la obra es sólo uno de los aspectos de nuestras conductas teóricas y prácticas en relación con la obra de arte. Es siempre reconocerle una temporalidad propia, admitir una sucesión de totalidades provisorias. Una actitud más radical consiste en retirarle todo soporte temporal, a preferirla efímera y perecedera, atribuirle apenas el tiempo de un gesto encerrado en el cuerpo del artista. Algunas obras contemporáneas desmienten su condición de obras, trabajan por su propio desmontaje, lo que en verdad sólo reclama del artista –nombre usurpado quizás intencionalmente– el esfuerzo de mostrarse en el acto de construir y destruir. La significación no se adhiere ya a ningún objeto producido. Está contenida en el concepto que condena al objeto conservable, o que lo parodia por medio de la provocativa reproducción mecánica.

La serie, la variación

Mientras circulaba la esquela funeraria del arte, se advertía la actitud inversa, la de esos artistas que persistían en amar y fijar ciertos gestos, objetos y lugares –a veces uno solo– como para salvarlos de un cataclismo. Como para invertir en norma modesta pero firme, la exigencia de similitud y construcción, en medio de un consentimiento general en contrario. Quien dio el ejemplo de esta búsqueda, entre otros, fue Alberto Giacometti. En su acercamiento a la figura humana, se obsesionó por el hallazgo de un punto del cual todo iba a depender. La cuestión no era lo perfecto. Se formulaba más simplemente: ¿Aguantará el cuadro, tendrá suficientes excusas como para autorizarse a sobrevivir? Toda la construcción, toda la similitud tenía como condición conseguir una pequeña zona de la tela. Un lugar del rostro, encima de la nariz, entre los ojos, donde se concentraba la verdad de la cara. Giacometti desesperaba de poder captarla. Hablaba de fracaso, de obra fallida. Multiplicaba sus tentativas, y las telas sobre el mismo tema se amontonaban, unas sobre otras.

La obra se recompone, entonces, ante nuestra mirada, en una pluralidad de figuras semejantes en su proyecto, y diferentes por su realización. Esto

mueve a reflexión. Tales series no son disipativas, sino variaciones sobre un tema. Es legítimo aquí evocar el lenguaje de la música.

La seriación poética y musical se confía al tiempo. En poesía, en los llamados poemas regulares, la repetición del ritmo, la estrofa, los estribillos, mantienen constante y previsible la estructura métrica y fonética. Una de las grandes formas abiertas de la poesía es la colección de piezas construidas conforme a la misma regla (por ejemplo: el soneto), con algunas excepciones que permiten percibir mejor las regularidades. En el río que huye, la misma onda desaparece y renace siempre diferente. El supremo canto de Orfeo, según la leyenda, surge de una cabeza cortada que lleva la corriente.

En música, el orden secuencial se manifiesta en diversos procedimientos repetitivos. Los más notables, según mi parecer, son los que administran el recomienzo regular y regularmente modificado de una estructura organizadora constante. Se ve que lo mismo reviste la apariencia de lo otro y viceversa. Pensemos en la forma de la chacona, que se origina en la repetición regular de una danza y una marcha. A continuación se dio el desarrollo del arte de las variaciones, que encuentra el secreto de conciliar la reiteración del trazado original y la constante transformación de lo que se apoya sobre dicho trazado. Se trata de una trama en la cual un elemento productor conserva su actividad. Este elemento pudo ser provisto por el azar o por el deseo de demostrar una sabiduría; la suprema elegancia consiste en aceptar lo arbitrario: componer sobre una melodía de moda o sobre las notas elegidas por el capricho de un príncipe. No basta con hablar de trama y tejido, porque se trata de mucho más que la modificación del diseño y los colores. Siento un incomparable júbilo cuando escucho el gran pasacalle para órgano o las *Variaciones Goldberg* de Bach. El género de la variación se liberará de la sumisión a la sección inicial y renunciará a volver al bajo: se abre una nueva libertad. Y en obras como las *Treinta y dos variaciones sobre un tema de Diabelli* de Beethoven, la variación ofrecerá al genio un recorrido –un camino– que abre espacios muy lejanos. Se comprueba la exaltación de una inagotable fecundidad imaginativa que avanza sin olvidar el primer pretexto que la lanzó a la ruta. Tantos rostros sucesivos hacen, a la vez, olvidar y reconocer una sola y misma proposición original. Todo ocurre como si la variación nos revelase la síntesis posible de lo que al principio vimos escindirse: la construcción totalizante y el movimiento que podría no detenerse. Las más conmovedoras obras del jazz consisten en practicar, al mismo tiempo, improvisaciones y variaciones.

Pienso ahora en los equivalentes visuales de la variación. También en los distintos estados de un grabado, etapas ciertas en el progreso de una concepción, pero asimismo respuestas a los problemas de la puesta en circula-

ción del grabado: desgaste de la placa, tintas, calidad del papel, etc. El grabador, sometido a las estrictas condiciones materiales de su trabajo, debe descubrir los recursos que le permitan ejercer su libertad inventiva, transformando la restricción técnica en ventaja.

Aparte de la serie de los estados de un mismo grabado, hemos de considerar la serie de los grabados sobre un mismo tema. La seriación fue constantemente practicada en el cuadro mismo de la llamada «tradición». La seriación produce la multiplicidad, bajo la suprema vigilancia de un principio de unidad. Reconozcamos que la serie está ligada a un tipo peculiar de placer. Es el placer de la repetición, a la vez previsible y sorprendente, dentro de una categoría de temas en un campo prefijado; es la dicha de permanecer dentro de un orden disciplinario y regular, pero en perpetuo recomienzo, por lo mismo, móvil y que deja a lo diverso y lo imprevisto manifestarse a cada momento como si el infinito aflorase en él. Las cabezas orientales de Castiglione, los personajes armados de Salvator Rosa, los puertos de mar de Stefano della Balla, los magos de Tiepolo, las maravillas de la montaña de Caspar Wolf, a veces la aparición de una sola y misma montaña, como el monte Fuji de Hokusai. El camino llama al movimiento y el movimiento confirma el camino.

III

Del origen

Si la obra es camino, ¿de dónde parte el camino, de dónde proviene la energía que lo recorre? Si es un movimiento sin término, ¿carece de comienzo, de origen?

Diderot escribe: «Hay un demonio "que trabaja en el interior de los artistas" y que les hace producir bellas cosas, sin que sepan cómo ni por qué»[18]. Vendrá luego Kant y dará a tal demonio el nombre de «genio». Kant, en la *Crítica del juicio*, exige que el juicio de gusto sea expresamente separado del concepto de perfección. No se puede juzgar la belleza por concepto, no se puede emitir sobre ella un juicio de conocimiento. El sentimiento interno es el único juez. La belleza es producida por el genio. Kant ha dado la siguiente definición de genio, que hemos de recordar porque sus ecos tienen gran actualidad: «El genio es el talento (don natural) que da reglas al arte. Puesto que el talento, como facultad productiva innata del artista, per-

[18] *Diderot:* Oeuvres complètes, *Paris, 1970, V, 296.*

tenece a la naturaleza, podríase expresar así: el genio es la disposición innata del espíritu (*ingenium*) por medio de la cual la naturaleza da sus reglas al arte». Y agrega decisivamente Kant: «El genio se opone totalmente al espíritu de la imitación»[19]. Inventa sus procedimientos sin someterse a ejemplos. Ciertamente, el genio según Kant tiene el poder de representar fielmente la «belleza natural», pero no puede contentarse con ella. Porque, para que nos conmueva hay que añadirle una «idea moral». Siguiendo las sugestiones de Kant, y extrapolándolas apenas, se puede llegar a decir que el arte posee un poder eminente de producir sin modelo alguno, poder que es el de la naturaleza y de la vida. El genio, porque es el órgano de la naturaleza original, se afirma por su originalidad. Se abre la vía a toda la invención moderna. Aun cuando sea aplicable al arte del pasado, este tipo de legitimación es nuevo. Separa todo imperativo de sumisión a un dato y servirá para justificar un arte muy diferente del clásico. Apela a un poder ligado a la productividad que se expresa en el mundo viviente y por medio de él. Por cierto que la obra de arte es un artefacto, pero el placer que nos proporciona es el de percibir un poder creador que no trabaja según la naturaleza sino como ella. Entonces: la naturaleza es el origen, inventa y borra las estructuras, imprime movimiento y dota a los hombres del poder de insurgirse contra ella. Los hombres se pueden alejar de la naturaleza por medio de la reflexión y la técnica, pueden obstaculizarla con sus empresas de corto alcance. Pero la naturaleza es también la que, a través de oblicuos caminos, incita a los humanos a progresar y a realizar libremente lo que tal vez tiene de más oculto. El genio es el poder surgido de la fuerza primitiva de la naturaleza, que conserva su memoria y asegura su porvenir.

Si he excedido un tanto las propuestas de Kant, lo he hecho pensando en sus sucesores. En efecto, en las generaciones sucesivas se pensó que el arte, obedeciendo inconscientemente a los dictados del genio, cumpliría un gran retorno, volvería a su fuente, hasta coincidir con la potencia original que produjo la entera realidad y que constituye también el punto de partida de la construcción filosófica. En este momento, la idea de la perfección retomó un nuevo atractivo, no ya para definir la representación conseguida del producto de la naturaleza, sino para indicar el desarrollo acabado de la vida del espíritu y la recobrada coincidencia con la productividad soberana. Schelling lo dijo con su lenguaje filosófico, y aunque hoy nos parezca extraño, conviene escuchar lo que intenta establecer: «Un sistema se cumple y perfecciona cuando es llevado a su punto de partida. (…) Y precisamente este fundamento original de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, que no hemos podido representar en su identidad original, sino

[19] *Kant:* Crítica del juicio, *parágrafos 46 a 49.*

gracias a la intuición intelectual, es el que por medio de la obra de arte se escapa totalmente a lo subjetivo y deviene completamente objetivo. No obstante, nuestro objeto, el yo en sí mismo, es conducido progresivamente hasta el punto donde estábamos cuando empezamos el trabajo filosófico»[20].

Schelling, que ejerce una gran influencia en la primera parte del siglo XIX, reconocía que el arte era capaz de restituir al hombre en sí mismo, lo que no hace la filosofía. Su intuición se expresaba, según las palabras de M. H. Abrams, por medio de la figura del «viaje en círculo hacia el interior» (*the figure of the circuit, journey homeward*)[21]. Aproximarse al latido de un corazón primitivo de la realidad, tal era la tarea confiada al arte. Y la imagen del sístole y la diástole anima algunos de sus argumentos.

La reflexión del siglo XX acerca de los poderes del arte ha quedado sujeta a algunas de las propuestas fundamentales del romanticismo, tal como las formularon Schelling y Poe. Esta continuidad es llamativa. El pensamiento del romanticismo era un conjunto de proposiciones dirigidas a refutar la idea de una naturaleza mensurable, dominable, explotable, es decir despojada de todo elemento sagrado. Contra la mecanización de la imagen del mundo, había hecho apelación al mito de una voluntad primitiva, que no contradecía la exaltación de nuestra libertad interior (o de nuestro amor al destino). El romanticismo, que cuestionó el primado de la perfección y que hizo prevalecer el fragmento, también fue impulsado por el deseo de restablecer un gran principio de unidad. Una fuerza soberana y no un concepto. En ese momento nacieron las grandes ensoñaciones cosmogónicas, inspiradas por las ciencias experimentales y, por otra parte, más a menudo, por las teologías tradicionales. Estas cosmogonías implicaban al arte. Los poetas y los pintores quisieron ser sus testigos. El ejemplo más citado actualmente es *El origen del mundo* de Courbet. Hay que recordar sobre todo *Eureka* de Poe. Esta novela cosmológica nos pide creer en un «Dios pulsatorio» (Valéry). La divinidad de Poe, que es puro Querer, produce el átomo primitivo, cuya explosión producirá el entero universo. Pero la expansión no es ilimitada; una fuerza de reacción la frena, luego determina la caída y la condensación central de todas las masas materiales. Después, la materia se anula en el Querer divino recobrado como absoluto. Y el ciclo habrá de recomenzar a fin de que se cumplan las mismas simetrías: «(...) Estamos más que autorizados a aceptar esta creencia, digamos más, a complacernos

[20] *Schelling:* System des transcendentales Idealismus *(1800), en* Sämtliche Werke, *Stuttgart/Augsburg, 1856-1861, III, 628. Schelling concluye evocando «la suprema reconciliación de la razón y la necesidad en el arte, por la cual la naturaleza productiva acompañada de consciencia se reencierra sobre sí misma y se concluye» (pág. 634). La perfección o el cumplimiento es, entonces, el origen recobrado.*

[21] *M. H. Abrams:* Natural Supernaturalism, *New York, 1971, p. 199.*

en esta esperanza, que los fenómenos progresivos que hemos osado contemplar se volverán a renovar y así eternamente; que un nuevo universo explosionará en la existencia y se abismará a su vez en el no ser, según los suspiros del Corazón de la Divinidad. Y ahora, ese Corazón Divino ¿qué es? Es nuestro propio corazón»[22].

Y, en tanto Dios y yo somos el mismo corazón, el conocimiento que tengo de la Verdad es el divino. Leemos en la última línea: *That God may be all in all, each must become God.* Este conocimiento es a la vez obra de la razón y obra de la imaginación, demostración científica y poema, verdad y belleza conjuntas. Todo ocurre como si Poe hubiera querido confirmar el aforismo de Friedrich Schlegel: «Toda la historia de la poesía moderna es un continuo comentario de este breve texto de la filosofía: todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia debe devenir arte: hay que unir poesía y filosofía»[23].

El prefacio de *Eureka* presenta la obra como un «libro de Verdades», pero agrega: «Deseo que esta obra sea juzgada sólo como poema, cuando yo ya no exista». El libro ambiciona superar la división de las «dos culturas», que era algo establecido cuando fue escrito. A través de la traducción de Baudelaire, este libro fascinó a muchos poetas franceses (Mallarmé, Claudel, Valéry). Su fascinación no se ha agotado, porque el libro promete la reconciliación del espacio tal como la física lo calcula y del cuerpo viviente tal como lo percibe la consciencia humana. Se asiste en él a una vitalización de lo abstracto a la vez que a una formulación esquemática del destino de todas las cosas. Se comprende que puedan adherirse a él los pintores de hoy que quieren conservar viva la cuestión cósmica en sus más vastas e ínfimas dimensiones.

Esta cuestión fue planteada con mayor insistencia a lo largo del siglo que ahora termina. Se expresó en las metáforas del origen y a menudo, como en Poe, en la del corazón latiente. En la conferencia que Paul Klee pronunció en Jena en 1924, se leen estas opiniones, en las que algunos de los argumentos románticos son llevados a sus últimas consecuencias: «La obra de arte es, también, por excelencia, génesis. Nunca se presenta como producto terminado. Un fuego pretende vivir y se reanima; guiándose a lo largo de la mano conductora, alcanza el soporte y lo invade, luego cierra, chispa que se agranda, el círculo que debía trazar: retorno al ojo y al más allá. El artista es hombre, naturaleza y un fragmento de naturaleza en la esfera natural. ¿Qué artista no desearía habitar el lugar donde el órgano central de la animación temporal y espacial –llámese cerebro o corazón de la Creación–

[22] *Poe:* Eureka, *en* Oeuvres en prose, *traducción Charles Baudelaire, Gallimard, Paris, 1951, p. 809.*

[23] *Friedrich Schlegel:* Fragmente, *en* Kritische Schriften, *cit., p. 22.*

determina todas las funciones? En el seno de la naturaleza, la causa primera, allí donde está la llave secreta de la omnisciencia. Pero este destino no se impone a cualquiera. Cada cual irá en dirección a donde le señalen los latidos de su corazón. En cuanto a nosotros, nuestro corazón late para conducirnos a las profundidades, las insondables profundidades del Fondo primordial. (...) Porque yo me siento igual de bien entre los muertos como entre los por nacer. Un poco más cerca de la creación que habitualmente»[24].

Maurice Merleau-Ponty ha retomado estas declaraciones de Klee en sus notas al curso en el Colegio de Francia (1959-1961). Hace unas aproximaciones a Schelling, siempre evocando experiencias contemporáneas. Transcribo esas notas en su rápida discontinuidad: «La pintura es naturaleza naturalizante: su mano, sólo el instrumento de una lejana voluntad, porque ella da lo que la naturaleza quiere decir y no dice: el "principio generador" que hace existir las cosas y el mundo, "causa primera", "cerebro o corazón de la creación", "saber absoluto", principio más viejo que Dios mismo (Schelling), ser en bruto. Lo indeleble indestructible (Michaux)»[25].

De modo parecido, Michel Henry define la abstracción de Kandinsky como una manifestación pura de la vida y como un retorno a la fuente cósmica: «Se pueden trazar tantas líneas como maneras concebibles de desplegar una fuerza y combinarse con otras o combatirlas. Se alza entonces ante nuestros ojos un universo lírico (producto de una fuerza única o de fuerzas concordantes) o dramático (producto de fuerzas antagónicas), cada uno de cuyos arquetipos formales, procedente de nuestras pulsiones y nuestras pasiones, se propone como uno de sus estados. La naturaleza (...) no es lo que la modernidad ha hecho de ella, una substancia exterior a nosotros, extraña, autónoma, difícilmente accesible y de la cual seríamos el reflejo fugaz e incierto. Hunde sus raíces en nosotros, en la Noche de nuestra subjetividad sin fondo, y procede secretamente dentro de ella. Naturaleza original, subjetiva, dinámica (...) de la cual somos la carne, cada uno de cuyos latidos es un latido de nuestra sangre, que se levanta ante nuestra mirada, cede a la presión de nuestra mano, aire que respiramos, suelo que pisoteamos o, más bien, la misma respiración, movimiento y cuerpo que soy: ¡cosmos!»[26].

Pensada de tal manera, la naturaleza naturalizante forma una pareja con la naturaleza naturalizada. ¿No es el origen la imagen inversa de la acaba-

[24] *Paul Klee: «Conférence de Jéna», en* Théorie de l'art moderne, *traducción P. H. Gonthier, Paris, 1982, pp. 28/31.*
[25] *Maurice Merleau-Ponty:* Notes des cours 1959-1961, *préface de Claude Lefort, Gallimard, Paris, 1996, p. 56/7.*
[26] *Michel Henry: «La peinture abstraite et le Cosmos»,* Le Nouveau Commerce, *primavera de 1989, cuaderno 73/4, p. 52.*

da perfección? ¿No es la perfección anterior, que se refracta a través de mundos virtuales, el trazado de todos los caminos, las metas lejanas? ¿No se vuelve el origen la autoridad por excelencia, la única gracia a la cual el artista tiene derecho a reclamar? Sólo su sentimiento lo confirma, independientemente de toda norma. Y ésta es toda su seguridad y todo su tormento. Pues nada puede garantizarle que su deseo de alcanzar el corazón latiente de la realidad podrá satisfacerse plenamente. Incertidumbre y angustia sólo pueden acompañar tal reivindicación. ¿Cuál es la condición del acceso al origen? ¿Qué signo permite reconocerlo? Se ha creído que tal acceso se facilitaba echando una mirada sobre las producciones de la infancia, o sobre las culturas consideradas arcaicas o primitivas. Pero ésta es una nueva suerte de mimetismo, inspirado por el anhelo nostálgico. Casi paralelamente, el dictamen de la naturaleza, del cual Kant hizo la característica del genio, ha sido ofrecido durante un tiempo bajo los nombres de inconsciente, libido, pulsión, nuevas representaciones del origen, a las cuales Freud quería añadir y aplicar la marca consciente de la elaboración formal.

El origen es tan simétrico e inverso respecto a la perfección, que la crítica de una de esas nociones se convierte fácilmente en la crítica de la otra. Hay que operar esta crítica y superarla. Algunos artistas no dudaron en hacerlo. La famosa frase de Piccaso: «No busco, encuentro», reivindica un querer doble: la «originalidad» del artista reúne, en un solo gesto de cortocircuito, el origen, el camino y el hallazgo, que es la fase paradójicamente provisoria de la perfección. Podemos preguntarnos, por cierto, si Picasso se dejó guiar por la ley del origen o si pintaba, sin la menor ingenuidad, siguiendo a toda la pintura precedente, imprimiendo su invención y su prodigioso poder de emulación a las imágenes y los estilos de toda la tradición. Energía primera, metaestilo: una no es menos verdadera que el otro. Una estética del primer impulso no es inconciliable, en él, con una estética del préstamo. En cuanto a mí, acepto no ver en ello ninguna contradicción. Acepto, como un ensueño gratuito, que la fuerza imaginante que se manifiesta en el gesto de un artista o en la palabra de un poeta sea de la misma naturaleza que la fuerza que construyó el cristal, las primeras moléculas vivientes, los follajes, las culturas, las figuras de los dioses, los templos cubiertos de frescos...

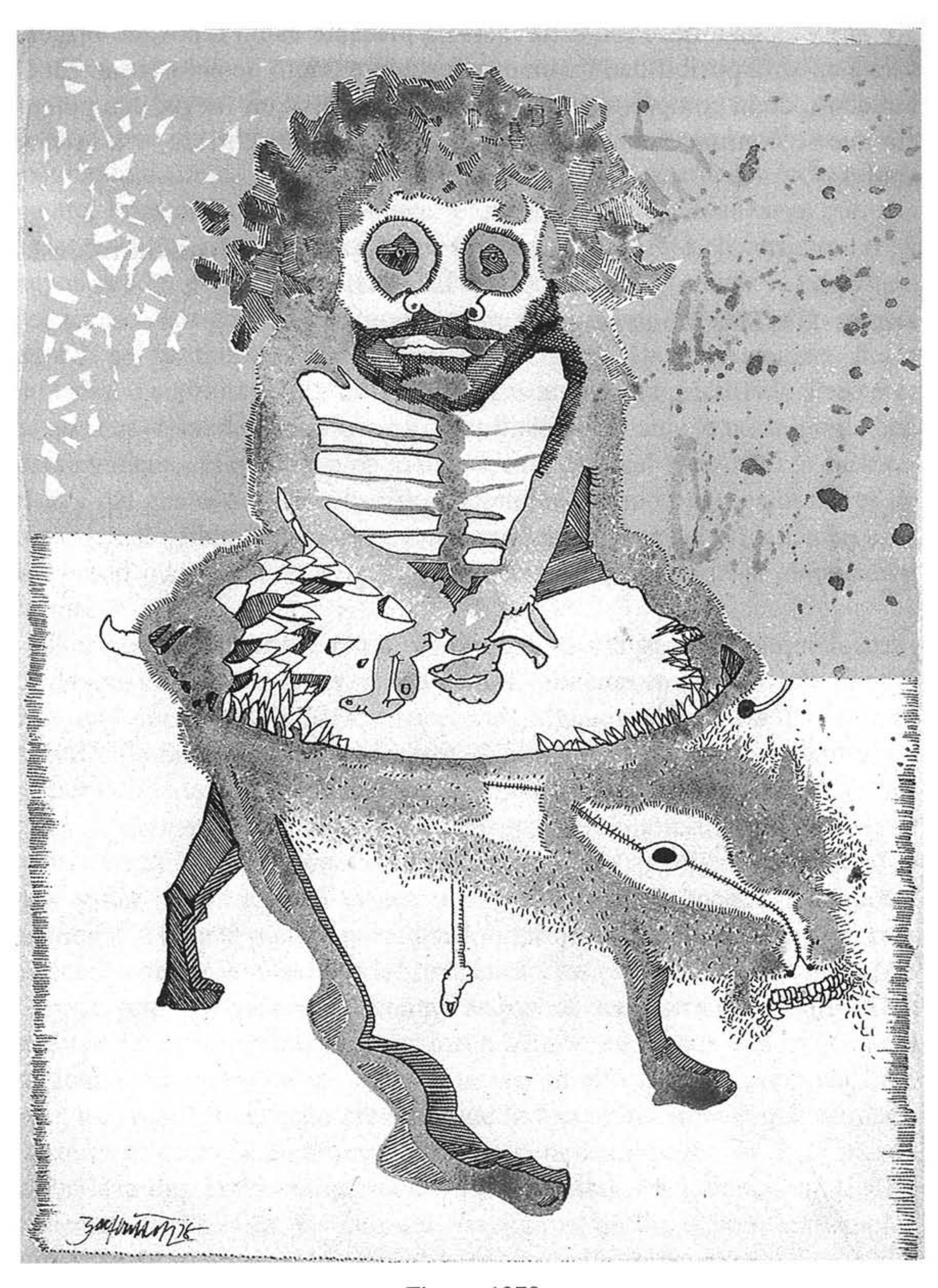
¿Por qué habríamos de pensar en un origen inalcanzable, casi trascendente, como pudimos pensar, por algún tiempo, en una inalcanzable perfección? Si el origen es cosa del pasado, sólo conoceríamos de él un eco debilitado. Si la perfección no existiera, de alguna manera, no la desearíamos. Los tres momentos que distinguen estas páginas son los nombres de tres lugares temporales que la reflexión debe separar. Seguramente, siem-

pre hay una historia. Pero cada instante presente es un renovado origen. Lleva en sí la posibilidad de una perfección a punto de eclosionar. En el momento de la comprensión y del placer, sólo hay un fuego, una potencia que se confunde con el fin, y el camino se ha recorrido, y a la vez, abolido[27].

Jean Starobinski

Traducción: Blas Matamoro

[27] *Estas reflexiones deben mucho al texto de J. B. Pontalis que abre el número 50 de la* Nouvelle revue de psychanalyse (L'inachèvement, *Paris, otoño de 1994), así como a los estudios de Christophe Carraud y Michel Constantini aparecidos en* L'Oeuvre et ses métamorphoses, *IAV, Orléans, 1994.*



Figura, 1978

CALLEJERO



Circo, 1975

Presiones internacionales contra las películas ofensivas

Las películas ofensivas son las películas que producidas en un país atacan las costumbres, las instituciones, las personalidades o la historia de otro país. Ante las películas ofensivas caben tres posibilidades: ser el país ofendido, ser el país ofensor o bien ser un país donde se exhiben películas extranjeras que ofenden a otras naciones. En dos artículos anteriores a éste, vimos cómo los gobiernos españoles ejercieron una censura internacional contra las películas extranjeras que denigraban su idea de una España católica, hispana y anticomunista. Nos toca ahora descubrir cómo actúan estos mismos gobiernos cuando terceros países se enfrentan en algún conflicto bélico y exigen que se admitan en España sus películas de propaganda y se prohiban, por ofensivas, las del enemigo. También hemos de investigar si alguna vez el cine español sufrió presiones por atacar a otro país[1].

España país neutral

Los gobiernos españoles cortan o prohiben cualquier película denunciada como ofensiva por otro país en los casos en que esa actuación garantiza la neutralidad de España en algún conflicto bélico. Una de las primera prohibiciones data de 1903, cuando el Imperio Otomano se enfrenta a los nacionalistas balcánicos. El gobierno turco denuncia que en el cine Salón Riesgo de Madrid se exhibe una película titulada *Atrocidades turcas,* en la cual, dice la denuncia, se atribuye a la población musulmana actos de crueldad y crímenes que, en realidad, habría que achacar a los búlgaros. Para no dividir a la opinión pública española, el Gobernador Civil de Madrid retira la película en virtud del Reglamento de Policía de Espectáculos de 1886, cuyo artículo 22 dice: «La Autoridad podrá impedir que se ponga en caricatura en la escena, en cualquier

[1] *Recordemos que esta serie de artículos tiene como fuente principal el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Archivo del Ministerio de Cultura, el Archivo General de la Administración (Sección Cultura) y un intercambio epistolar con José María García Escudero, que fue director general de Cine y Teatro durante los años sesenta. Para descargar el texto de notas, sólo reseñaremos la hemerografía y la bibliografía.*

forma que sea, a persona determinada. Bastará la reclamación del interesado o de cualquier individuo de su familia para que la autoridad impida la representación en escena del pesonaje a que la reclamación se refiera».

La Primera Guerra Mundial

Pero es con la Gran Guerra cuando el Ministerio de Gobernación recibe continuas demandas de los países beligerantes. Entre los filmes retirados para atender las presiones de los contendientes se encuentran *Oberdan y Britain prepared.*

Oberdan (1915) es una producción italiana que se proyecta en la sala Gran Teatro de Madrid. El gobierno austrohúngaro la juzga ofensiva porque en ella se hace apología del terrorista italiano Oberdan, ejecutado por los austriacos en el siglo pasado tras preparar un atentado contra el Emperador.

El propio Ministro de Estado censura el documental *Britain prepared* (1916) con el objeto de que su proyección no hiera la susceptibilidad alemana y evite «una protesta que aunque fuera poco justificada hubiera podido crear dificultades al Gobierno de S. M. Católica». El embajador inglés, Arthur H. Hardinger, recuerda al ministro esta censura cuando el 19 de diciembre de 1916 se exhibe en el Salón Llorens de Sevilla, lugar habitual de propaganda germanófila, un documental alemán (sin identificar) en el que se dice que las tropas inglesas utilizan fusiles con proyectiles «dum dum», prohibidos según los acuerdos internacionales. El embajador exige que ahora los censurados sean los alemanes y recuerda al ministro la reciente orden de 6 de diciembre para que impida la próxima presentación de este film en Cádiz.

En efecto, la Inspección de Seguridad de Madrid venía adoptando la política de vetar todos los filmes relacionados con la guerra, pero como continuaban las proyecciones en pases privados, por ejemplo, los que daban los franceses en el Teatro Benavente de Madrid, el 6 de diciembre de 1916 una Real Orden prohibe las películas que «ofenden los sentimientos de los naturales de los países en guerra, por el menosprecio e injuria que suponen... para sus soberanos o para sus Ejércitos». Esta orden impone la neutralidad cinematográfica de España en la Gran Guerra y representa el primer desarrollo legislativo sobre las películas ofensivas.

La Segunda Guerra Mundial

En contrapartida al boicot que alemanes e italianos ejercen sobre las películas internacionales favorables al bando republicano –tema del primer artículo

de esta serie–, el franquismo se ve obligado a aceptar continuas reclamaciones diplomáticas para que en España se prohiban las películas que ofenden a esos dos países amigos. El interés de los nazis y fascistas por este tema es tal que en noviembre de 1938 el Ministro de Exteriores, Francisco Gómez Jordana, pide al Ministerio de Gobernación que un diplomático forme parte de las Juntas de Censura. Su misión sería evitar que se aprueben películas contra Alemania o Italia y que se censure con excesivo rigor sus producciones. Hay que recordar que el Código de Sevilla de 1937 dice en su apartado Temas Internacionales: «Quedan prohibidas todas las películas que rocen a naciones, teniendo preferente cuidado con aquellas que se consideran amigas de España».

Otro instrumento de presión es la Cámara Internacional de Cinematografía (CIC). Se trata de un organismo empresarial al servicio de la expansión cinematográfica nazi que tiene entre sus objetivos vetar las películas que «tiendan a excitar a los pueblos o atenten al honor nacional» de los diferentes Estados que integran la asociación: Alemania, Bélgica, España, Hungría, Italia, Polonia, Suiza o Turquía. Por ejemplo, en abril de 1938, la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos, miembro de la CIC, reclama del gobierno la prohibición de *El regreso/The road back* (1937), un filme norteamericano sobre la Primera Guerra Mundial que los nazis consideran ofensivo. La reclamación obedece a una exigencia previa de la *Reichsfilmkammer* para que se cumpla la cláusula de la CIC sobre películas ofensivas[2]. Este entramado de intereses políticos y económicos demuestra que los fascismos utilizan la política contra las películas ofensivas como un pretexto para acabar con la influencia del cine norteamericano en Europa.

Italia, en efecto, tiene numerosos contenciosos con Hollywood, en especial con las películas de *gangsters*, que dan tan mala imagen de los italianos. Incluso se dice que el protagonista de *Litte Caesar* (1932) es una recreación de Mussolini. La legislación fascistas es contundente contra las películas ofensivas. El artículo tercero del reglamento de 1923 dice que se prohibirán *di scene, fatti e soggetti contrari alla reputazione e al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni raporti internazionali.* Y desde 1934, el Director General de Cinematografía, Luigi Freddi, realiza una política activa *per evitare che il popolo e la nazione italiana venissero offesi, che le nostre tradizioni e i nostri costumi venissero deformati e oltraggiati, che l'onore de nostre forze armate venisse intaccato*[3].

[2] Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos, *n.º 163, abril de 1938, p. 14. En la reunión que la Cámara Internacional de Cinematografía celebra el 16 de julio de 1941 vuelve a señalarse que uno de sus objetivos es «Impedir la producción y proyección de películas contrarias a los intereses morales y políticos de cualquiera de los países adheridos a la Cámara».* Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo, *n.º 2, 1942, p. 7.*

[3] *Jean A. Gili,* Stato e Cinematografia. Repressione e promozione, *Roma, Bulzoni Editore, 1981, p. 49.*

En línea con esta política, los fascistas piden en 1938 que España retire *La alegre divorciada/The gay divorcee* (1934) porque en ella aparece un personaje italiano torpemente tratado y cómico. La censura española sólo corta ciertos pasajes, pues la escasez de películas que provoca la guerra desaconseja prescindir de este título. Concluido el conflicto civil, España e Italia firman un acuerdo cinematográfico. Ambos países «se comprometen a impedir con todos los medios a su disposición cualquier iniciativa en el campo de la cinematografía que pudiera considerarse como contraria al principio antedicho (*respeto a las tradiciones históricas y culturales*) y a desarrollar toda acción para impedir iniciativas de otros países que pudieran romper o resquebrajar la tradicional amistad italo-española, o los vínculos culturales comunes».

Por lo que se refiere a los nazis, en mayo de 1936 la embajada alemana recuerda al gobierno del Frente Popular que ellos habían prohibido *Tu nombre es tentación* y piden a cambio que se corten en España las siguientes escenas de un número del noticiario *The March of Time* (1936): «Quema de libros autores judíos realizadas por muchedumbre alemanes y otras en que individuos vistiento uniforme nazi arrojan violentamente de sus hogares a moradores judíos y marcan las puertas con la palabra Jude en grandes caracteres, asimismo los comentarios del Speaker referente a las censuras de Hitler y a la bandera nazi».

Durante la Guerra Civil, Fritz Uhlmann, del Departamento de Prensa de la embajada alemana, mantiene continuos contactos con la censura española para informarla de las películas prohibidas en Alemania, por si hay posibilidad de que también se veten aquí o, mejor, que ni siquiera se importen. Atendiendo a estas presiones, se prohiben en España las películas norteamericanas *Vivamos hoy/Today we live* (1933), *Confessions of a nazi spy* (1939), *Tunder affoat* (1939), *I Cant't happen here* (1939) y *The Heroes* (1939), todas ellas, según la embajada, antialemanas.

En 1940 –los nazis van de victoria en victoria en la guerra mundial–, Alemania y España firman un acuerdo cinematográfico cuyo artículo tercero dice: «Cada una de las partes contrayentes se obliga a evitar en su propio país la producción y distribución de películas que puedan perjudicar el prestigio nacional del otro país contrayente. Ambos países colaborarán en la forma posible a fin de impedir la distribución de tales películas en otros países». Gerhard Häuser, delegado de la *Reichsfilmkammer* en España, es quien vigila la aplicación de esta cláusula. Continuamente la censura española recibe de él listas sobre películas antialemanas. El número de títulos norteamericanos, ingleses y franceses prohibidos o que no llegan ni a importarse supera el centenar. Por añadir alguno más a la lista incluida en el apéndice, podemos citar las producciones inglesas *Contrabando/Contraband* (1940) y *Coronel Blimp/The life and death of Colonel Blimp* (1943); o la película francesa *Koenigsmark*

(1933). En este momento la política cinematográfica franquista es tan pro-Eje que hasta se aceptan reclamaciones niponas. Así, en febrero de 1941, la delegación de este país consigue que se retire del cine Avenida de Madrid la película norteamericana basada en una opereta de Gilbert y Sullivan, *Los amores del Mikado/The Mikado* (1939). La película es ofensiva porque presenta a un príncipe cantante poco acorde con la monarquía nipona.

En ocasiones, cuando no actúa la censura, intervienen grupos de agitadores, casi siempre falangistas, más o menos organizados por Häuser. Éste es el caso de la película francesa *Trampas* (1939). Su director, Robert Siodmak, es un alemán exiliado y su intérprete principal, Maurice Chevalier, es un judío que acaba de hacer unas declaraciones antinazis. *Trampas* se estrena en Madrid en octubre de 1940 y al mes siguiente pasa al cine Coliseum de Barcelona. Häuser ha fracasado en su prohibición porque la empresa que ha importado la película, Ufilms, alega perjuicios económicos. El 2 de noviembre de 1940, un poco antes de comenzar la sesión, irrumpe un grupo de provocadores que trata de convencer al público de que abandone la sala porque el protagonista del filme es un enemigo de Alemania. La sesión sólo se reanuda tras la llegada de la policía, que se queda de guardia en la entrada. Días después un grupo de jóvenes apedrea las oficinas de Ufilms en Barcelona.

Conforme las exigencias nazis aumentan y su situación en la guerra mundial empeora, el franquismo se distancia de esta política. Además, España ha vuelto a transformarse en un campo de batalla propagandístico donde se intenta decantar a la opinión pública española a favor o en contra de los contendientes. Los alemanes organizan sesiones de propaganda con películas importadas por valija diplomática y que, con gran disgusto de las autoridades franquistas, no pasan por la censura. Lo mismo hacen los norteamericanos e ingleses que de celebrar sesiones semiclandestinas en sus embajadas pasan a alquilar los cines de la Gran Vía de Madrid, donde exhiben noticiarios y documentales de guerra que llegan también por valija diplomática.

Pero el mayor problema lo plantea la exigencia nazi de que desaparezcan todos los noticiarios aliados, en especial, el Fox-Movietone, que elabora aquí una edición internacional para los países europeos neutrales. El régimen ha actuado contra otros noticiarios, pero está en deuda con la Fox por su colaboración durante el Alzamiento. Rafael Gil, comentarista del Fox-Movietone, recuerda que era «muy difícil tener un noticiario americano cuando había estallado la II Guerra Mundial. Tenía que comentar las noticias de forma que a los partidarios de Alemania les pareciera bien, y a los partidarios de América también»[4]. Las presiones de cada uno de los contendientes llevará al régimen a fundar el NO-DO, es decir, la implantación

[4] *Antonio Castro,* El cine español en el banquillo, *Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, p. 191.*

del monopolio informativo audiovisual en España está ligada a un deseo de controlar la información para garantizar la neutralidad del país en la Segunda Guerra Mundial. ¿Por qué, si no, se espera hasta 1943 para editar el NO-DO? Sabemos que durante la Guerra Civil se rechazó esta posibilidad porque su *Noticiario Español* tenía muchas dificultades y era preferible poner de su lado a los noticiarios internacionales con promesas económicas y con el filtro de la censura. Estas circunstancias desaparecen en 1939 y, sin embargo, nadie reclama el monopolio informativo. La excusa oficial es que el NO-DO se instaura para ahorrar divisas. Nosotros pensamos que el NO-DO cumple el mismo papel que la Real Orden de *1916*: elimina de las pantallas españolas el combate propagandístico. Evidentemente hay un tono pro-Eje en el primer NO-DO, incluso éste se forma a partir de los equipos que la UFA tenía en España y hasta hay una cláusula para que los nazis incluyan noticias a su gusto. Sin embargo, desde 1943, la decisión última en cuanto a contenidos, incumpliendo si es preciso esa cláusula, es del régimen.

España país ofensor

Los casos en que el cine español ofende a otro país son relativamente pocos y casi siempre involuntarios. Hemos de tener en cuenta que el nacimiento del cine coincide con la Guerra de Cuba, el último conflicto en el que España se enfrenta a una nación extranjera, y del que el cine español sólo recogerá la llegada de las tropas derrotadas. Con posterioridad, se dan dos excepciones: la División Azul, que tiene su equivalente en una importante producción fílmica contra la URSS, aunque carece de repercusión porque existe una ruptura diplomática y cinematográfica; y la guerra colonial en Marruecos, que exige más bien todo lo contrario, es decir, un respeto máximo a sus costumbres, instituciones, personalidades, etc. El cine español sólo combate durante la Guerra Civil, pero ya dijimos que esa producción forma una categoría aparte.

Entre ese número reducido de películas españolas que ofenden a otro país se encuentra *Crisis mundial* (1934) de Benito Perojo. En marzo de 1937, el Gobernador General del Estado la prohibe para atender a una demanda italiana. En la película se aplica a un niño *el remedio de Mussolini,* es decir, la purga por medio de aceite de ricino, que era la forma más benévola de represión fascista. Con posterioridad la película volvería a exhibirse con los cortes oportunos.

Los franceses juzgan como una afrenta *Agustina de Aragón* (1950), que tiene como tema el sitio de Zaragoza durante la guerra de la Independencia.

Su representante diplomático en Tánger pone especial empeño en prohibirla. Hay que recordar que Tánger es una ciudad internacional en la que pugnan los intereses franceses y españoles. Es más, en 1940 España había ocupado la ciudad aprovechando la entrada de los nazis en Francia. No es de extrañar, por tanto, que el propio ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, telegrafíe al cónsul español para que por todos los medios consiga que el filme se proyecte.

¡Bienvenido, míster Marshall! (1952) es, sin duda, el caso más conocido de película española ofensora o, al menos, la de mayor calidad y difusión internacional. Parte como una de las películas favoritas del Festival de Cannes de 1953. Sin embargo, debido a presiones norteamericanas, el director del festival, Faure Lebret, se niega a admitirla a menos que se corten tres fragmentos: el interrogatorio del cura ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas, el plano en que la lluvia arrastra la bandera norteamericana y la escena, o al menos parte de ella, del Ku-Klux-Klan. También insisten en estos cortes dos miembros de jurado: Edward G. Robinson, que ha estado más de año y medio bajo sospecha del Comité de Actividades Antiamericanas y, por lo tanto, se ve obligado a interpretar el papel de patriota; y Philippe Erlanger, Subsecretario General de Relaciones Exteriores de Francia, que debe calmar las presiones diplomáticas estadounidenses. Defienden la película otros dos miembros de jurado: Jean Cocteau y Abel Gance. La representación española, finalmente, acepta que se corte el plano de las banderas y la escena del Ku-Klux-Kan. Entiende que la película es favorita para alguno de los premios y que los dos miembros del jurado se niegan no tanto a que el filme se exhiba en el festival como a premiarla tal y como está. Es más: los representantes españoles dicen que los cortes tienen el precio de un galardón o, en caso contrario, irán a la prensa con la historia de que se les ha obligado a mutilar la película. Al margen de la indiscutible calidad del filme, reconocida por el público y la crítica, *¡Bienvenido, míster Marshall!* obtiene una mención especial del jurado porque retira sus ofensas a los norteamericanos.

Una década después España vuelve a actuar como país ofensor. Es el último caso que hemos documentado, aunque, sin duda, hay otros. El embajador en España de Arabia Saudí, Sheikh Faisal Al-Hegelan, exige la inmediata prohibición de *Escala en Hi-Fi* (1963) porque ridiculiza la figura de S. M. el Rey Saud y porque tergiversa las costumbres árabes y las creencias islámicas. El Director General de Cinematografía y Teatro, José María Escudero, alega que tal medida es desorbitada, pues la película es una comedia, un puro disparate, que no pretende desairar a nadie. Propone que la película vuelva a censura y se suavice con algunos cortes. Por su parte, la productora, Documento Film, se compromete a publicar en la prensa una

noticia que explique que la película, en absoluto, pretende ofender a nadie. Pero el embajador árabe lleva su reclamación hasta el propio Franco e, incluso, como consecuencia de la película se da un trato poco respetuoso al embajador español en Arabia Saudí. Desde ese momento, el ministro de Asuntos Exteriores y su director general de Relaciones Culturales presionan a García Escudero para que suspenda el filme, lo que sucede en febrero de 1964. No obstante, García Escudero insiste hasta conseguir que el embajador árabe censure la película según su criterio, por si hubiese posibilidad de que con algún corte se salvase. La sesión de censura tiene lugar en la propia sede de la productora y el embajador, que hasta ese momento no había visto la película y actuaba por información de terceros, retira la prohibición y se conforma con unos cuantos cortes.

Emeterio Díez Puertas

Nueve poemas

OVIDIO EN EL TERCER REICH

Amo a mis hijos y a mis obras. Dios
es distante, difícil. Estas cosas suceden.
Cerca de los antiguos bebederos de sangre,
la inocencia no es un arma de este mundo.

Algo he aprendido: a no menospreciar
tanto a los condenados. Ellos, en su otra esfera,
armonizan extrañamente con el amor
divino. Yo, en la mía, me sumo al coro amante.

TUVE ESPERANZA CUANDO LA VIOLENCIA HUBO CESADO

La luz del alba hiela en las cercas de espinos.
Algunos guardias tosen: «raus!» «raus!» Somos
un temblor, una mueca, un cuerpo
que fluye y se evapora hacia su ultraje último.
Cuanto van a tomar de mí no es mío.

CANCIÓN DE SEPTIEMBRE

nacido 19-6-32 - deportado 24-9-42

Indeseable
tal vez lo fueras, intocable
no lo fuiste. Ni despreciado
o pasado por alto en la hora precisa.

Como estaba previsto, falleciste. Los hechos
se encadenaron, tercos, a tal fin.
Bastó un tanto de cuero y Zyklon y terror
patentado. Bastó
la rutina del grito.

(He escrito una elegía
para mí, es cierto)

Septiembre palpita en el parral. Las rosas
se desprenden, lentas, del muro. El humo
de inocuas hogueras ciega mis ojos.

Esto basta.
Esto ya es más que suficiente.

LOS HOMBRES SON UNA PARODIA DE LOS ÁNGELES

i.m. Tommaso Campanella, sacerdote y poeta

Ciertas jornadas, una sombra
a través de los altos tragaluces
comparte mi prisión. Contemplo a una babosa
ascender por el flanco destellante
de su propia baba. Los gritos,
al dejar mi boca, son míos; luego,
de Dios: de Dios la herida y el amor, la justicia,
la desdeñosa luz, el pan, tanto desecho.

Yacer aquí, sí, en mi extraña
carne, mientras un saturado
tormento reposa, manchado
de su pronto alimento, es una dicha
ajena por entero a los trabajos
del mundo, aún por un tiempo.
Pero se nos conmina a incorporarnos
cuando, en silencio,
quisiera componer mi voz.

PLEGARIA SOLAR

i.m. Miguel Hernández

i
Oscuridad
sobre todas las cosas
el sol
surge
resucita

ii
Los buitres
saludan a su carne
al mediodía
(el infierno
guarda silencio)

iii
Ciego sol
que nos saqueas
ven
bendícenos
que podamos dormir.

CUATRO POEMAS DE «EL CANCIONERO DE SEBASTIÁN ARRURRUZ»

Sebastián Arrurruz: 1868-1922

Diez años sin ti. Eso es todo.
Los días establecen su sólido progreso,
su amable rutina que a nadie atrae.

Igual que un erudito terco y disciplinado
recompongo fragmentos, desecho conjeturas
y trazo, al fin, la limpia secuencia del dolor.

Tal es mi dignidad: hallar valor
en un oficio humilde, en aquello que ordena:
las ya perdidas sílabas de la decisión y el adiós.

*

Lo que otros hombres hacen con sus otras mujeres
no me parece orgía o sacramento,
ni siquiera un idioma de extranjero candor,

sino mero intercambio o azarosa distancia
donde tal vez tú puedas surgir, decir mi nombre
como yo digo el tuyo, cuando pido a los dioses

misceláneos del sueño que me otorguen
cuanto desearía: un paisaje ajeno,
el sueño donde siempre acabo hallándote.

*

Oh, amor, amor mío,
todo lo dará el tiempo. Una tormenta
cuelga de sol a sol sobre la tierra seca.
De noche, las persianas laten bajo la lluvia.

Metáfora certera: la casa es un refugio.
Tú estás fuera, perdida. Lejana. Me sorprendo
devorando poemas de extranjera pasión
y aún más ajeno exilio. Sus exactas palabras

nutren mi hambre intacta de ti.

POSTURAS

Imagino, de igual modo que en el recuerdo
nos imagino cada vez más estilizados,
retratados con más amoroso detalle,
que yo no soy yo sino alguien
que pude haber sido: asexuado,
indulgente en mis juicios sobre arte,
disfrutando, digamos,
de las ensayadas posturas
de *San Antonio* o *San Jerónimo,*
apacibles sueños hermafroditas
sobre los que el exceso de memoria
prosigue su propia abstinencia.

Geoffrey Hill

Nota del traductor

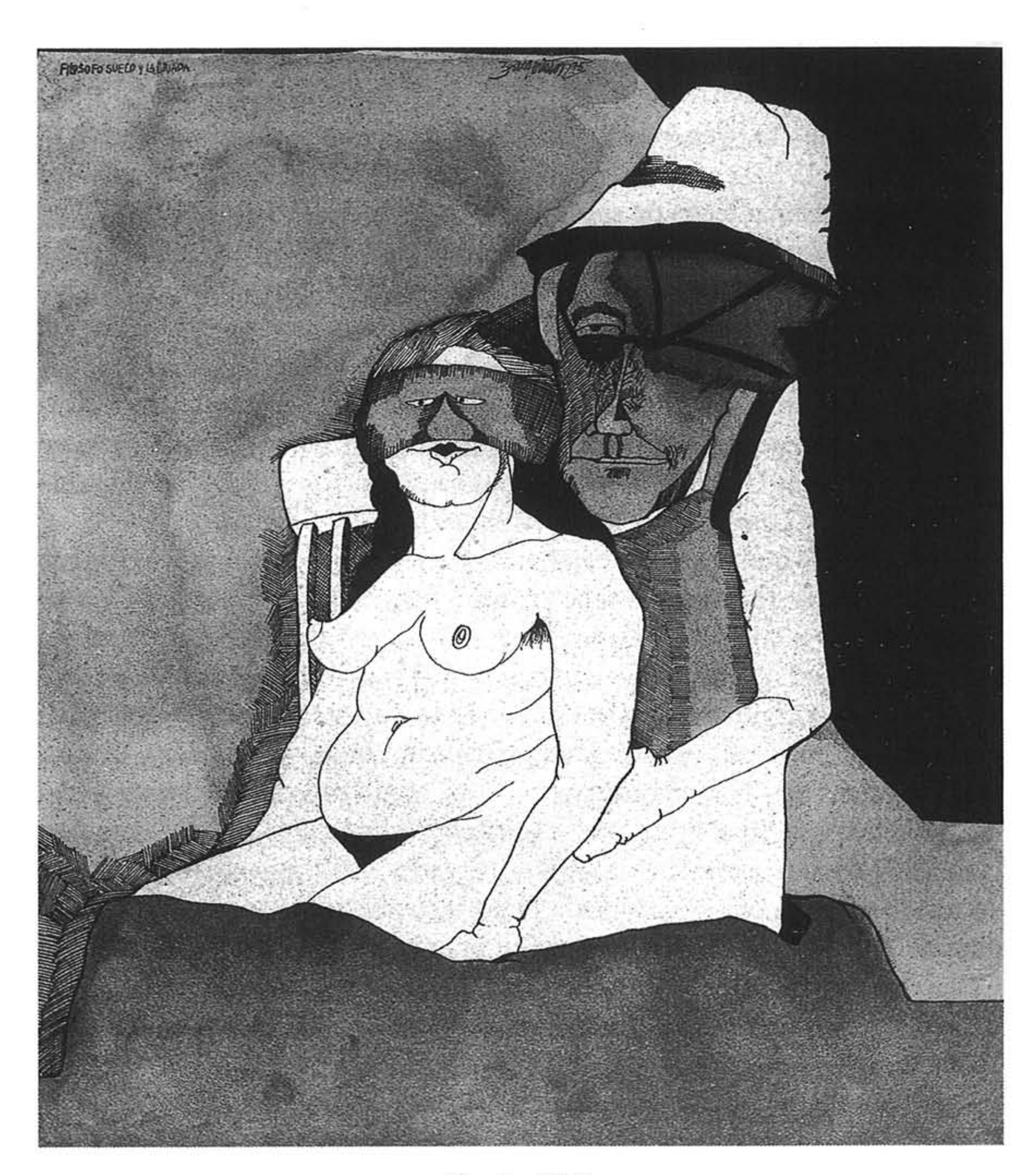
Miembro de la generación inglesa del cincuenta, Geoffrey Hill (Bromsgrove, 1932) es autor de una obra en extremo escueta y cuidada que se compone hasta la fecha de seis poemarios: *For the Unfallen* (1959), *King Log* (1968), *Mercian Hymns* (1971), *Tenebrae* (1978), *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* (1983) y *Canaan* (1997). En 1978, el National Theatre puso en escena su versión de *Brand,* de Ibsen, y en 1985, Penguin reunió su poesía en el volumen *Collected Poems.* Tras estudiar en Oxford, trabajó durante más de veinte años como profesor de literatura inglesa en la Universidad de Leeds, hasta que en 1981 se mudó a Cambridge y más recientemente a Estados Unidos. En 1984, reunió sus ensayos críticos bajo el título de *The Lords of Limit* (Los señores del límite).

Las dos notas que dominan cualquier descripción de la obra de Hill son su gran maestría formal y su tono a un tiempo elegíaco y severo. Escritor de obra breve y de pocas palabras (sus poemas no suelen pasar de media página), Hill se ha ganado una reputación de poeta difícil, dueño de un lenguaje alusivo y riguroso, cercano al de cierto Valente, con la diferencia de que el inglés, más tradicional, es un practicante asiduo del soneto y las formas estróficas más elaboradas. Sus poemas, como sugiere esta breve selección, suelen imaginar o dar voz a personajes históricos definidos por su capacidad de sufrimiento. Esta obsesión por la historia reciente se traduce en una serie de poemas referidos a la persecución y matanza de los judíos durante la II Guerra Mundial; de ahí su interés por la figura y obra de Paul Celan, y sus referencias a escritores como Robert Desnos, muerto en el campo de concentración de Terezin. El resultado es una poesía dramática y solemne, teñida de pesimismo y humor amargo.

La visión del mundo de Hill pudiera tildarse, en fin, de barroca, y no en vano el poeta incluyó en *Tenebrae* (1978) un buen número de versiones de poesía española del Siglo de Oro. Sus poemas son un campo de batalla de contrarios, donde el placer de la dicción y el sufrimiento de lo dicho libran un combate de final incierto y siempre postergado. El lenguaje intrincado de los poemas nos sugiere un escritor pudoroso, tentado por un silencio al que sólo con esfuerzo arranca de tanto en tanto una palabra.

Los poemas que componen este trabajo pertenecen a su segundo libro, *King Log.* He incluido algunas piezas que muestran el interés de Hill por nuestra literatura, como el dedicado a Miguel Hernández, tal vez no uno de sus mejores, y los cuatro extraídos del cancionero apócrifo de un noventayochista aquejado de penas de amor, Sebastián Arrurruz.

Versión y nota de Jordi Doce



Pareja, 1975

El arte de la interpretación
Entrevista con Jorge Eines

Jorge Eines posee una amplia experiencia teatral, tanto en el campo pedagógico como en el de la dirección de escena o la reflexión teórica. Actualmente es catedrático de interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, dirige la sala y escuela de teatro *Ensayo 100* y acaba de publicar su cuarto libro, *El actor pide,* con el que continúa su trabajo sistemático de análisis y clarificación de uno de los pilares del arte escénico: la práctica de la interpretación. Recientemente ha dirigido con gran éxito *Alrededor de Borges,* con Juan Echanove, y *La Gaviota,* de Chejov. Reafirma así su voluntad de no separar la reflexión teórica de la práctica, considerando ambas tareas como parte de un mismo compromiso artístico[1].

SANTIAGO TRANCÓN*: En nuestro país y, en general, en los países de cultura hispana, es llamativo el vacío de reflexión teórica en torno al teatro. Sólo existe cierta tradición en lo referente al análisis literario de textos teatrales, pero muy poco sobre la práctica escénica, el arte de la interpretación o los problemas de la representación. Tu caso es, en este sentido, una excepción. ¿A qué crees que se debe la ausencia, no ya de una teoría elaborada, sino de un discurso específicamente teatral?*

JORGE EINES: Sí que es un hecho llamativo y yo soy el primero en sorprenderme. Es como si un exceso de pragmatismo sujetara la práctica escénica, hasta el punto de que el atreverse a poner una palabra teórica o reflexiva en el territorio de la práctica pareciera algo reñido con la esencia del teatro o, más en concreto, con el arte del actor. Yo creo que el problema tiene una larga historia relacionada con la forma de vida del actor y la concepción que él tiene de su arte como algo que no necesita del trabajo ordenado y reflexivo, con cierta idea de que el actor nace, se hace en el escenario y no tiene que aprender nada porque todo le viene de sus cualidades innatas o de su inspiración.

[1] El actor pide *se ha publicado recientemente en la Editorial Gedisa. Otros títulos de Jorge Eines son:* Didáctica de la dramatización, *Editorial Gedisa, 3.ª edición, 1997;* Alegato a favor del actor, *Editorial Fundamentos, 2.ª edición, 1997;* Formación del actor. Introducción a la técnica, *Editorial Fundamentos, 3.ª edición, 1997.*

Por otra parte, el teatro español tiene una larga tradición en la que la palabra ocupa el lugar central del teatro. Es una herencia que nos viene del Siglo de Oro y la palabra se ha entendido muchas veces como palabra-ley, palabra-biblia, ocupando un lugar de cierre, más que de apertura. El arte del actor estaba muy limitado por esa concepción del teatro. Yo creo que la palabra hay que movilizarla, no sólo enunciarla y que se entienda.

S. T.: *Este vacío teórico del que hablamos también hay que relacionarlo con las dificultades que el teatro en sí mismo presenta como objeto teórico. El teatro es una práctica artística muy compleja, que se resiste al análisis y la objetivación.*

J. E.: El primer problema es que no se sabe cómo proceder a ese análisis y reflexión. Si se enfatiza la práctica, de lo que se trata es de describir ejercicios y puestas en escena. Si se remarca el texto, lo que hay que hacer es definir poéticas y hacer análisis e interpretaciones literarias. La dificultad más grande es pensar el teatro como un hecho *procesal,* es decir, que ocurre en la medida en que existe un proceso en el que se implican texto y representación, y un proceso no se puede detener para analizarlo de forma estática. A esto hemos de añadir el carácter subjetivo que es inherente al arte. No es extraño que, partiendo de estas dificultades, se suela negar cualquier posibilidad de objetivar la práctica escénica y, en concreto, el trabajo del actor.

S. T.: *Quizás la primera tarea sea la de definir el propio objeto de estudio y de trabajo del teatro, sacarlo del terreno puramente subjetivo.*

J. E.: En efecto. El teatro, en la mayoría de los países desarrollados, está adquiriendo un estatuto de carrera superior o universitaria y, por tanto, debe definirse como disciplina académica. Esto supone que debamos concretar su objeto de estudio. Alguien nos puede decir que el objeto de estudio de la carrera de formación del actor es la cabeza o el cuerpo, el instrumento psicofísico del actor; pero ése es también el objeto de la psicología o la medicina. No es ése su objeto específico, y si fuera ése el objeto bastaría reunir a médicos y psicólogos para estudiar la cabeza o el cuerpo del actor y ver cómo se genera una acción, un impulso, una emoción... O el objeto de estudio lo ponemos fuera, o convertimos al individuo en centro de experimentación. Si lo ponemos en el individuo, cualquier instancia vale para trabajar: la imaginación, la relajación, el psicodrama... Yo creo que el objeto de estudio debe centrarse en el personaje, y aquí sí encontramos una posibilidad de objetivación. Sabemos que hay territorios donde se juega con la inspiración, el talento, la intuición; pero con eso sólo no debemos trabajar. Si ponemos el énfasis en la espiritualidad o la creación espontánea, poco tenemos que enseñar o aprender.

S. T.: *Si desplazamos el objeto de estudio del actor hacia el personaje evitamos, entre otras cosas, el convertir la formación del actor en una especie de psicoterapia. Esto me lleva a preguntarte por el famoso «método» de Stanislavski.*

J. E.: Si cambiamos el objeto de estudio, cambia radicalmente la lectura errónea que se ha hecho de Stanislavski. El problema del método –palabra que odio– es que se han hiperbolizado los primeros desarrollos teóricos de Stanislavski negando su progresión. El referente teórico stanislavskiano está clausurado en el lugar donde fue hiperbolizado por la línea americana, con Lee Strasberg a la cabeza. Stanislavski rectifica y replantea en los últimos años de su vida su primer esbozo teórico, que estaba muy sujeto a la situación teatral que él vive. A partir de las críticas de Meyerhold y Vajtángov, empieza a ver las diferencias entre la verdad de la vida y la verdad de la escena. La verdad del actor es una verdad para ser representada, condicionada por algunas cosas a las que no está sujeta en la vida.

S. T.: *Uno de los problemas que Stanislavski plantea es el de las relaciones entre acción y emoción, entre poner énfasis en las acciones físicas o en la construcción emotiva del personaje a partir de las experiencias vividas por el actor. ¿Cómo se resuelve el conflicto entre ambas instancias?*

J. E.: Si tratamos de reconstruir el personaje desde la identificación, del regreso a lo vivido, lo más probable es que nos demos contra un muro. El actor que recurre a la memoria emocional en nombre de la verdad acaba siendo un gran mentiroso, porque la emoción no responde a un acto volitivo. Todo lo que tenga que ver con la emoción y la verdad en el teatro debe plantearse desde la acción. Un intraconflicto, por ejemplo, se trabaja puesto en el cuerpo, puesto en la acción, en la relación con otros personajes. Existe un espacio de trabajo y de sujeción técnica que hace posible que el actor no tenga que plantearse una identificación salvaje para encontrar el conflicto interno del personaje. El actor debe poner en el cuerpo lo que le pasa en la cabeza o en su interior.

S. T.: *En este trabajo de objetivación del personaje a través de las acciones, ¿qué lugar ocupa la relación entre lo consciente y el inconsciente?*

J. E.: La técnica se aprende desde lo consciente. El individuo se prepara para acceder al inconsciente desde lo consciente. Se puede uno preguntar por qué hay que acceder al inconsciente. Yo creo que la razón principal es porque ése es el lugar donde vive el talento. Lo vemos en el juego. El actor, en la medida en que se dispone a jugar, a recuperar la condición del juego, está en disposición de acceder al inconsciente creador. Sí, es cierto, se da entonces cierta regresión a lo vivido, pero esto no es algo que el actor deba proponerse. Yo, como director, nunca le pregunto a un actor con qué recuerdo trabaja, sino qué hace para poder trabajar.

S. T.: *Pasemos a un tema que es objeto de estudio en tu último libro: las relaciones entre el actor y el director. La figura del director se ha agrandado en el teatro moderno y algunos críticos consideran que el exceso de protagonismo del director es causa de muchos de los males que aquejan al teatro actual.*

J. E.: Para definir y clarificar un poco la complejidad de estas relaciones yo hago hincapié en los conceptos de *proceso, vínculo y negociación* entre actor y director. El vínculo no lo entiendo como atadura, sino como una relación dinámica y procesal y que, como tal, no puede predeterminarse de antemano. Un vínculo se construye en cada una de las situaciones en las que un actor y un director se ponen a trabajar. No hay posibilidad de vínculo cuando un actor y un director se aplican de antemano a un rol predeterminado. Ahí aparece el director autoritario, que todo lo trabaja solo y luego da órdenes o, por el contrario, el director blando, que todo lo saca del actor de manera impune. A su vez, en el actor se dan comportamientos simétricos. El vínculo positivo se construye en cada uno de los ensayos. El director debe saber tomar decisiones, pero lo más importante no es saber *qué,* sino *cuándo* tomar una decisión. Para eso hay que creer en el proceso y estar muy abiertos a lo que ocurre.

S. T.: *También aquí hay que hacer un gran esfuerzo para objetivar la relación, porque de ella depende el proceso creativo. Huir de cualquier intento de convertir al actor en una marioneta en manos del director o, por el contrario, dejarlo todo en manos del espontaneísmo o el exhibicionismo del actor.*

J. E.: En el ensayo se debe dar una permanente negociación entre el actor y el director. Si el director tiene un horizonte de puesta en escena, pero no una puesta en escena definida, hay un lugar para la negociación. La fecundidad de un ensayo es directamente proporcional a que se produzca en él aquello que ni el director ni el actor fueron capaces de imaginar antes de ponerse a trabajar. Los dos deben creer en el proceso. El arte se va produciendo en cada uno de los ensayos, no sólo el día del estreno. Tiene que haber una posición ideológica a favor del arte por encima de los resultados inmediatos, incluso de la respuesta del público, porque ya sabemos que puede haber un buen espectáculo y que no venga casi nadie, o todo lo contrario, uno malo que llene la sala.

S. T.: *Quisiera plantearte un problema muy relacionado con el de la interpretación y el actor, incluso con la imagen y la función social del actor como vehículo de modelos de comportamiento. Me refiero a su posición en el escenario, a su doble condición de actor y personaje a la vez. Hay actores exhibicionistas, que centran la atención de su trabajo en sus cualidades y su técnica. Otros, en cambio, tratan de construir ante todo un personaje,*

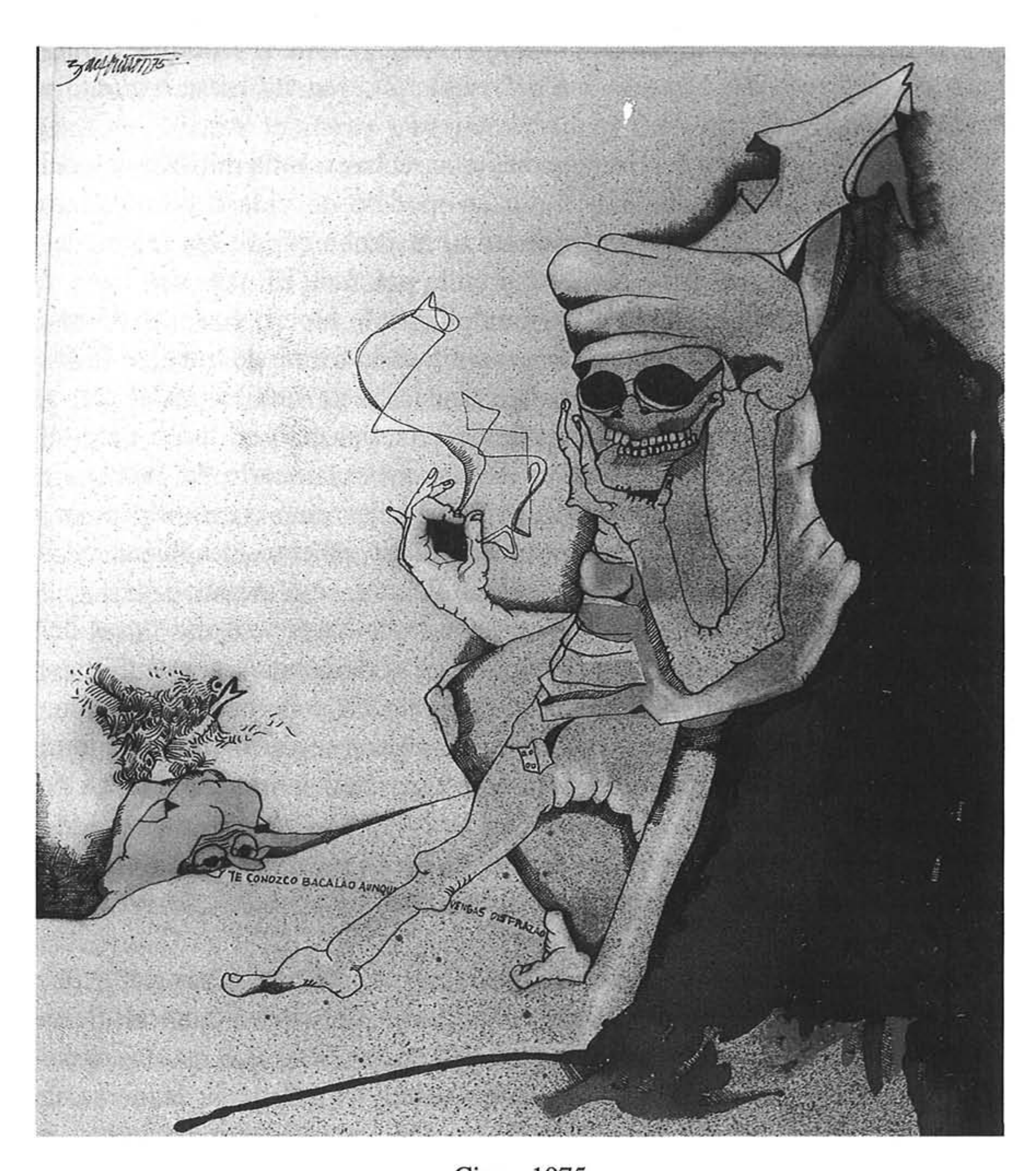
que no tiene por qué confundirse con su persona. ¿Cómo se trabajan o integran estos dos niveles que remiten a la relación esencial entre realidad y ficción en el teatro?

J. E.: Ideológicamente yo creo que hay que rechazar toda mitificación del actor como un ser excepcional, como un modelo de vida o de prestigio social. En cuanto al trabajo interpretativo, el problema de las relaciones entre actor y personaje debe resolverse en la práctica. El paso del actor al personaje es un trayecto gradual, evitando tanto la hiperbolización de uno mismo como la del personaje. Lo importante es la forma de trabajar en los ensayos para alcanzar una equilibrada adquisición de elementos del personaje sin postergarse a sí mismo, sin perderse a favor del personaje. Para mí el proceso va del actor al personaje; otra cosa es plantearlo del personaje hacia el actor. Si el problema no es exhibir al actor, sino crear un personaje vivo y verosímil, lo importante es saber *cuándo* debemos desplazar cosas del actor a favor del personaje sin eliminar al actor, sino metabolizándolo e integrándolo. El trabajo del actor es ir asimilando cada vez más cosas del personaje. Al fin y al cabo, lo que importa es el personaje, que ya dijimos que era el objeto de estudio específico del teatro. Y todo personaje es una metáfora de nosotros mismos, por eso siempre nos seguirá apasionando el teatro, mucho más allá del interés que pueda suscitar la imagen pública de los actores.

S. T.: *Habiendo dirigido en América Latina y en España, ¿cuál es tu opinión respecto al actor de un lugar y otro, y lo que esto posibilita a un director?*

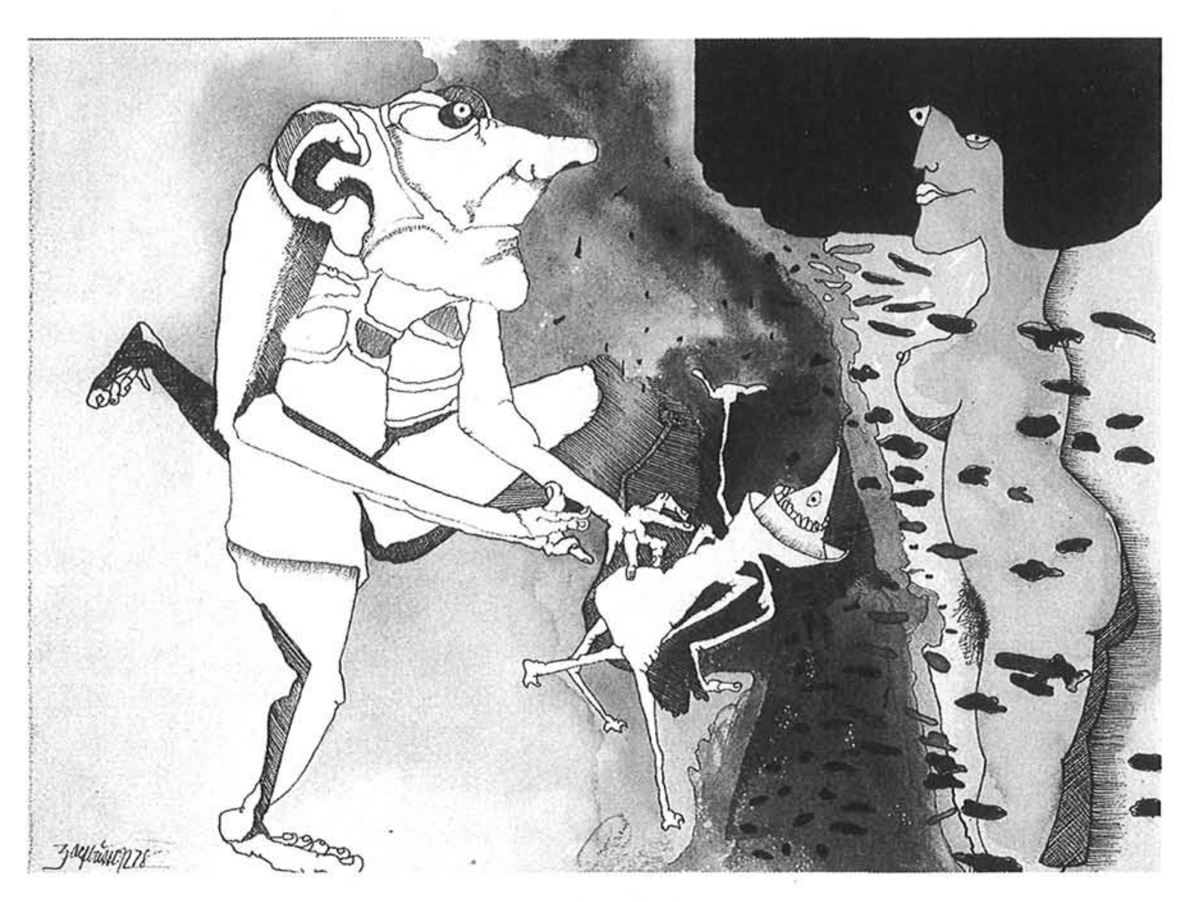
J. E.: Es difícil responder sin hacer una lectura sociológica, inevitable por otra parte, en cualquier consideración que bordee el hecho cultural. Pero, refiriéndome a mi experiencia, veo dos diferencias básicas. Una, la mayor cualificación, relacionada con una adquisición mayor de la técnica, en América. Si ésta es para ser olvidada, yo diría que el actor argentino, a quien más conozco, tiene más que olvidar. La segunda, es el trabajo sin red, un atreverse a habitar los riesgos, que una profesión como ésta supone. No temer a equivocarse y así crecer, tanto en el marco de los ensayos, como en las grandes decisiones que se toman al asumir el elegir esta profesión.

Santiago Trancón



Circo, 1975

BIBLIOTECA



Duende, 1978

Vivir es morir

Algunos críticos repiten que todo verdadero poeta está siempre reescribiendo el mismo libro. Esta teoría es aplicable a Juan Luis Panero (Madrid, 1942), puesto que en su obra no se distingue apenas evolución, sino una reiteración de temas que merodean alrededor de un sujeto poético solitario y escéptico. Dichos temas son los propios de la «poesía figurativa», es decir, se insiste en un rechazo de los elementos irracionales del lenguaje haciendo hincapié en la emoción, la experiencia, el humor, la narrativa y el ambiente urbano. La edición en la colección de «Nuevos textos sagrados» de la obra completa de Juan Luis Panero* nos brinda la posibilidad de releer libros ya inencontrables que se habían convertido en obra de culto para algunos autores españoles. Dicha poesía completa reúne los siguientes títulos: *A través del Tiempo* (1968), *Los trucos de la muerte* (1975), *Desapariciones y fracasos* (1978), *Juegos para aplazar la muerte. Poesía* (1966-1983), *Antes que llegue la noche* (1985), *Galería de fantasmas* (1988) y *Los viajes sin fin* (1993).

El primer poemario de Juan Luis Panero se publicó cuando él tenía veintiséis años, en plena eclosión «novísima». Este libro, como los dos siguientes, pasaron sin pena ni gloria en el tiempo en que fueron publicados debido, en gran parte, a que la crítica veía su obra como epígona de Cernuda y de Brines. Por otro lado también contribuyeron su ausencia de España y el espacio temporal que medió entre una publicación y otra. Jaime Siles confiesa que fue una suerte que sus libros no fueran apreciados en su justa medida precisamente por ser distintos y que una suerte mejor les estaba reservada: servir de guía y enlace con los poetas de la siguiente promoción (la poesía de la experiencia) quienes rechazaron radicalmente la estética novísima. Es cierto que hubo un exceso de falso brillo con las palabras y la utilización del lenguaje que no tenía nada que ver con los conceptos profundos del vanguardismo, sino con la envoltura del poema, y desde ese punto de vista la poesía de Juan Luis Panero estaba en las antípodas de los novísimos en cuanto al tratamiento del lenguaje, ajustándose más bien a un concepto temporalista que cantaba los repetidos fracasos –según García Martín– de

* Poesía completa (1968-1996), *Juan Luis Panero, Tusquets Editores, Nuevos textos sagrados, Barcelona, 1997, 362 págs.*

una vida desarrollada bajo la atenta mirada de la muerte. Efectivamente, ese «mismo» libro, reescrito en cada uno de los títulos, abarca una serie de temas que son constantes a lo largo de toda su obra. Destaca la obsesión por el envejecimiento del cuerpo y por la muerte (como en Gil de Biedma y Joan Vinyoli, con el que compartió muchas veladas y puntos de vista poéticos). La decadencia física da lugar a un personaje que no mira la vida con curiosidad, sino con la avidez de quien ya lo ha vivido todo. Naturalmente lo único que se salva es el tiempo sagrado de la infancia –así nos lo anuncia el primer poema «Memoria de la carne», y esto nos lleva a un tiempo detenido donde, suceda lo que sucediere, todo es asunto de la circunstancia y del instante. Esta mirada remite a un punto de vista un tanto conservador, en el sentido de favorecer la continuidad en las formas de vida siempre adversa a los cambios radicales; de ahí que el poeta se identifique con escritores suicidas o autodestructivos a través de notas necrológicas a modo de epitafios –otro de los temas constantes: Pavese, Cavafis, Costafreda, Malcon Lowry–, que le llevan a rememorar la sombra de otros escritores ya fallecidos para cobijarse en una especie de consuelo en la muerte: Eliot, Aleixandre, Cernuda, Juan Rulfo, Vinyoli. Ni una sola mujer pasea por esa galería de admirados fantasmas reales. La mujer es un tema literario, siempre amante o amada, nunca interlocutora. Muchas veces se concluye que la soledad existencial que nos transmite el poeta es debida justamente a no haber sabido cuajar una relación estable: «Si cuando encuentras a alguien que comparte tus días,/ tus noches más terribles, tu suma de fracasos,/ te da miedo decirle "sigamos juntos siempre"/ aunque sea una frase, aunque no te lo creas/ ¿qué final es el tuyo?, ¿qué es lo que aguardas?» Otras veces se lamenta de la soledad como si fuese una condición marcada a partir del paso de la adolescencia. Y en ese territorio, el de la soledad, en el que el poeta no se distancia demasiado de sí mismo, es donde habitan las palabras verdaderas. El alcohol, las noches inútiles, las charlas con los amigos, los encuentros casuales en hoteles, en suma, anécdotas de una existencia que ha transcurrido entre varios lugares enumerados geográficamente cuando le vienen a la memoria –que tanto recuerdan a Cernuda–, reflejan a un ser solitario que de vez en cuando evoca a la muerte de su padre –Leopoldo Panero–. Éste es otro de los temas que podemos encontrar a lo largo de todo su libro: «estar muerto en España es un lujo envidiable/ esta noche en tu casa mientras me sirvo un whisky/ y en el pesado vaso de cristal rayado/ el alcohol venera-

ble y tu hijo primogénito/ (por supuesto menos venerable) te rinden/ –y no es broma– su más fiel homenaje». La ironía con la que nos distancia de sus experiencias familiares da a algunos poemas un tono de resentimiento que marcó a toda una generación. Y pienso que ése es el logro mayor, saber transmitir el desencanto de una vida en la que apenas sólo tiene sentido la vivencia literaria de la existencia. De esta manera pasamos a otro de los temas recurrentes del autor madrileño: los poemas históricos que abundan también en todo el poemario y desde donde quizás el autor se distancie más de su yo para ofrecer una visión en tercera persona siempre bajo una máscara literaria: «A la luz titubeante del crepúsculo,/ en el Chateau de Verrières/ André Malraux y Louise de Vilmorin/ hablaban, pausadamente, frente a una taza de té». Así pues, estas obras completas –hasta ahora– son necesarias para aquellos lectores de un poeta de tan marcada reiteración en los temas antes señalados, un maestro en el arte de reflejar el paso del tiempo para exorcizar la muerte; al fin y al cabo, quizás se trate solamente de eso, de ejercer la escritura mediante el oficio de poeta. El propio autor lo confiesa, ya en su primer libro, que se trata de un «extraño oficio».

Concha García

La estética de Paul de Man*

Estamos ante un libro fundamental, muy deseado, largamente anunciado. Los aficionados a la teoría literaria real (esa escasa fauna hodierna), y los merodeadores –entre cautelosos y devotos– de la desconstrucción están de especial enhorabuena: con la publicación de este libro se cierra un ciclo editorial, la presentación de la obra ensayística completa del crítico belga Paul de Man, quien falleció en los Estados Unidos en 1983. Con todo –es ya inevitable– al cierre de este ciclo sucederá otra vez el silencio. El problema con la obra de De Man no reside en la célebre polémica que buscó infructuosamente silenciarla. La polémica fue una mera y torpe excusa orquestada con el único fin de evitar enfrentarse a ella. El problema reside más bien en su ausencia de interlocutor (lector) posible. Están los que no quieren: los filólogos «tradicionales», los filósofos «puros», los teóricos «comprometidos», y otros blandos

* Ideología Estética, *traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart, Cátedra, Madrid, 1998.* Aesthetic Ideology *por Paul de Man, edición de Andrzej Warminski, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.*

custodios de la bondad y la corrección. Están los que no pueden: incluye a casi todos los anteriores, y abarca asimismo a esa fláccida y premoderna postmodernidad, cuya manifestación más conspicua es la pereza académica. Y no hablo de *pensiero debole,* sino de *(im)pensiero forte e dominante.* Hay, lo dijo claramente De Man en 1982, una vehemente resistencia a la teoría, un rechazo a la teoría, entendida ésta como «teoría crítica» (o sea, en el sentido germánico de lectura minuciosa de sistemas filosóficos cerrados) y como «teoría literaria» (o sea, en el sentido de una delación de las mistificaciones y represiones conceptuales sobre las que se apoya la historia literaria). El presente libro, compuesto de ensayos y conferencias redactados casi todos entre 1981 y 1983, podría fácilmente haberse titulado «A Yielding to Theory». Y es innegable que pocos están dispuestos a hacer suya dicha entrega o rendición, una selecta minoría que el propio De Man se encarga de seleccionar, como cuando habla, en su espléndida conferencia sobre el concepto de ironía, de la «sheer circulation or play of the signifier, and which is, *as you know,* the root of error, madness, stupidity, and all other evil» (p. 181). En rigor, sólo quienes estén dispuestos a admitir que la materialidad contingente del significante provoca una aberración retórica indomesticable, que es contemporáneamente la fuente y el sumidero de la significación –filosófica y literaria–, sólo quienes hayan aprendido y aceptado la lección derrideana sobre la *babelización* incontrolada de una escritura que, pese a la inevitable función referencial, remite sólo a sí misma, sólo ellos estarán en posición de tirar la escalera –more wittgensteniano– y comenzar a pasear por la azotea. Y allí arriba corre el aire fresco que se requiere para estar despejados y captar la moraleja: todo texto filosófico empeñado en la fundamentación de un sistema cuyos conceptos centrales pugnan por escapar a dicho sistema están condenados a la contradicción y a la aporía. Los dos ensayos dedicados a Kant reposan sobre un diagnóstico de Foucault en *Les mots et les choses,* quien explicara la modernidad kantiana como «le retrait du savoir et de la pensée hors de l'espace de la représentation». El empeño simétrico de De Man será demostrar que dicha huida o retirada no es posible. Así, en el ámbito de la fundamentación filosófica del concepto de «sublime» –episodio crucial de nuestra modernidad y base de la teoría literaria romántica y necesariamente contemporánea– se produce una remisión inexorable a ese preciso materialismo que lo sublime –en tanto construcción trascendental– trata necesariamente de reprimir. Y la razón es muy simple: la argumentación kantiana y hegeliana, esto es, el texto que pretende dicha fundamentación, se construye co-

mo una dialéctica conceptual que –bien analizada (y es aquí donde De Man se arriesga)– no es sino la dialéctica interna del lenguaje en tanto que sistema de tropos. De Man se limita a aplicar la lección nietzscheana (todo lenguaje es retórica), pero en lugar de mirar al discurso «metafísico», como hiciera Nietzsche, dirige su mirada rigurosa al discurso «trascendental». El crítico belga entiende sus lecturas atentas como ejercicios de *Sprachkritik*, como hiciera Wittgenstein, pero –a diferencia del filósofo austriaco y a diferencia de Carnap– sus ejercicios no pretenden tanto una superación de la metafísica (*Überwindung der Metaphysik*) cuanto una superación de la filosofía trascendental, con origen en Kant. Y, huelga decirlo, dicha superación no se lleva a cabo a través de un análisis lógico, sino de un análisis retórico del lenguaje. Ya sea Kant pugnando por distinguir entre lo bello y lo sublime, Hegel intentando distinguir entre signo y símbolo, o Fichte tratando de fijar conceptualmente el ámbito del sujeto frente su obliteración en el no-yo, en cualquier caso estamos siempre frente a una mascarada conceptual que se yergue –al tiempo que intenta reprimir– sobre una precisa estructura retórica, un sistema contingente y arbitrario que reinscribe toda aparente elevación trascendental en una precisa materialidad: la fundamentación del sistema no escapa al sistema. Y ése es el último fracaso del discurso trascendental y/o del discurso sobre lo estético: su tendencia a convertirse en una alegoría extraviada de su propia imposibilidad, en una narrativa aberrante y últimamente ilegible. Los espléndidos ensayos de De Man que encierra este volumen se presentan, en rigor, como actos de legibilidad extrema: pretender detectar el origen de una negatividad semántica al tiempo que ofrecen un diagnóstico preciso. Podrá discutirse la pertinencia del diagnóstico (la íntima constitución retórica de la dialéctica filosófica, la imposibilidad de generar conceptos que escapen al ámbito contingente y material de lo tropológico). Lo que no puede discutirse es la lucidez en la detección del problema. Los textos de Pascal, de Kant, de Hegel, de Friedrich Schlegel, de Fichte, chirrían en determinados lugares. La renuencia a escuchar dicha estridencia se traduce en una cómoda aceptación de la ideología estética romántica (matriz histórica de tantas ideologías críticas imperantes, desde el marxismo hasta la teoría de la recepción), lo cual, en el ámbito de la filología, supone una simplificación atroz del concepto de texto literario. De Man se lamenta con ironía de la mala reputación (*bad name*) de la teoría literaria que él propone y defiende. Limpiar ese nombre pasa, para el belga, por la restitución de la complejidad esencial del discurso filosófico que pretende fundamentar lo estético. Y devolver complejidad no

es –claro está– una acción popular. Pero al menos le asiste el mérito de una incurable y fértil ironía. Así, una de las mayores satisfacciones que depara este libro es comprobar cómo De Man describe su propia estrategia de lector como un ejercicio de ironía constante: el lector escucha las negaciones radicales que el propio texto emite, negaciones que al destruir el texto, nos alertan sobre ese lugar absoluto (el sublime puro, la referencia pura) hacia el cual ese texto se dirige. Hay que agradecer al editor, Andrzej Warminski, la feliz culminación de este proyecto editorial, anunciado ya desde 1986, aunque íntimamente proyectado por De Man desde 1983 con el título *Aesthetic, Rhetoric, Ideology.* Nos encontramos con textos centrales ya conocidos, como su ensayo sobre la epistemología de la metáfora, y con otros, como el dedicado a Kant y Schiller o el dedicado al concepto de ironía, nuevos y de un interés innegable. Hay que agradecer asimismo a los traductores al castellano su valiosísimo esfuerzo de transcripción de una obra nada fácil. En verdad, Manuel Asensi lleva ya bastantes años empeñado, con rigor y valentía, en perforar equívocos silencios y divulgar las ideas necesarias para que esta transcripción pueda llevarse a efecto y encontrar sus lectores.

Julián Jiménez Heffernan

Reescrito, corregido, repensado

La pasión por la reescritura, que es también la de la relectura, ha llevado a Juan José Sebreli (Buenos Aires, 1930) a producir un nuevo libro recopilatorio de sus ensayos[1]. Sebreli, a quien el público español ya conoce a través de su exitoso *El asedio a la modernidad* (Barcelona, Ariel, 1992), reúne en este volumen trabajos escritos a lo largo de casi cincuenta años de labor intelectual.

La andadura de este pensador argentino en parte refleja y en parte refracta la trayectoria del país en el cual siempre ha vivido. La refleja porque Sebreli es un pensador hecho a sí mismo fuera casi de los ámbitos académicos, en un país donde las estructuras universitarias han ido precarizándose crecientemente, donde el desdén por la cultura es una constante desde los años 30, al calor de un desgaste lento pero imparable del sentido de lo público. Sin proponérselo, este proceso ha impedido la completa sustitución del intelectual por el académico, por el investigador especiali-

[1] Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades (1950-1997), *Juan José Sebreli, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, 572 págs.*

zado. Las figuras del académico y del intelectual coexisten, ambos trabajando al modo quijotesco, el primero en razón de la escasa infraestructura y valoración social de su trabajo y, el segundo, debido a la necesidad de buscar un ganapán que financie su vocación intelectual y al prácticamente nulo espacio que los medios masivos y en general la industria cultural conceden a la actividad creativa.

Sebreli desempeña su rol de intelectual casi a la manera del siglo XIX, es decir, como un humanista preocupado por todo y crítico de todo o, también, cuya especialización por antonomasia es la crítica. De este modo, nuestro autor ha hecho su carrera intelectual en ocasiones deliberadamente a contramano de los estados de ánimo y creencias dominantes en la Argentina de los últimos años. Es en este sentido que refracta la historia del país. Sus temas han sido más bien centros a los cuales apuntar: los intelectuales de mayor prestigio (*Martínez Estrada, una rebelión inútil,* de 1960), hechos sociales reivindicados como conquistas populares (*Mar del Plata, el ocio represivo,* de 1970), el culto de determinados mitos nacionales (Carlos Gardel, Eva Perón, el fútbol, la guerra de Malvinas), fenómenos políticos tabúes (*Los deseos imaginarios del peronismo,* de 1983; *Tercer mundo, mito burgués,* de 1975).

Su último libro recorre estas preocupaciones, en las que subyace un hilo de continuidad: una defensa del racionalismo y del universalismo modernos que, sin embargo, no cae en el cientificismo, gracias a una matriz de pensamiento que reivindica la legitimidad de la filosofía como lugar donde tienen cabida preguntas que la ciencia no puede ni debe responder. Sebreli se reconoce deudor más que de determinados pensadores en sí mismos, de un intento de poner en relación a ciertos pensadores a fin de corregirlos mutuamente (Kant, Hegel, Marx, Weber, Luckács, Sartre, Adorno, Bloch).

Tal vez lo más característico de la trayectoria intelectual de Sebreli sea su búsqueda de una reflexión centrada en la historia y en el individuo en la cual ninguno de estos elementos acabe subsumiendo al otro.

Sebreli sostiene la unidad, universalidad y el desarrollo progresivo de la historia en contra de todo relativismo cultural. En este último ve un modo de liquidación del concepto de individuo, entendido como sujeto de elecciones radicales de valores, a través de las cuales se hace y hace al mundo, y es hecho por éste merced a las situaciones transubjetivas en las que se encuentra para ejercer una libertad siempre condicionada. Pero, asimismo, Sebreli busca que esa unidad de la historia no redunde en la atribución de un sentido inmanente a ella, que por otra vía terminaría también con la idea de un sujeto abierto a elecciones valorativas, pues sus preferen-

cias no serían ya más que ademanes dirigidos por los hilos del cielo de la historia.

Sebreli busca salvar el núcleo individual de la decisión sin por ello creerlo todopoderoso, lo cual equivaldría a un desconocimiento de los límites de la creación de sentido y, por otra parte, a la disolución de la historia –entendida como encadenamiento de hechos significativos– en una serie de decisiones arbitrarias yuxtapuestas. Las dos obras anteriores a ésta, la ya citada *El asedio a la modernidad,* y *El vacilar de las cosas* (1994), dan buena cuenta de esta búsqueda intelectual.

Esta recopilación de ensayos es una miscelánea donde conviven lecturas filosóficas de obras de Pavese, Dashiell Hammett, del cine italiano de posguerra, así como ensayos sobre el nacionalismo argentino, el marxismo, Maquiavelo, y también interpretaciones históricas de personajes como Borges, Sartre o Victoria Ocampo. Estos escritos son expresión de ese permanente intento de unión entre lo individual y lo histórico, que busca la construcción humana del sentido de la totalidad allí donde nadie dudaría que ocurre, esto es, en lo político y en lo social, pero también en esos sitios, como la vida cotidiana y las trayectorias personales, hechos de decisiones sólo aparentemente intrascendentes.

Javier Franzé

¿Otra revolución?

El tópico revolucionario nos incita a considerar los cambios sociales puestos en escena por la revolución, como algo violento y claramente eventual. Seguimos teniendo presente el modelo francés, la revolución que ocurre un día determinado y a hora fija. Sin embargo, grandes cambios en la estructura de las sociedades han demorado décadas y aun siglos, sin sacudones decisivos y traumáticos. El paso de la economía esclava a la feudal, por ejemplo, o la sustitución de la nobleza territorial por la aristocracia togada en la Francia del siglo XVII.

Tal vez algo similar esté ocurriendo en el globalizado globo terráqueo de nuestro tiempo, al cual se asoman Ulrich Beck, Anthony Giddens y Scott Lash en *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno* (traducción de Jesús Alborés, Alianza, Madrid, 1997, 265 págs.). Vivimos una simbiosis universal entre capitalismo y democracia, pero las transformaciones del sistema no provienen de sus crisis ni de la lucha de clases, según las visiones consabidas, sino, por el contrario, de sus «triunfos», su capacidad para

modernizarse, de sustituir una sociedad por otra sin revolución evidente. Una suerte de modernización de la modernidad, un infinito devenir moderno.

Desde luego, esta remodernización constante y, si se quiere, obsesiva y compulsiva (*hay que modernizarse* es una norma de conducta colectiva y configura un abstracto objetivo de la historia) involucra una crítica –por mejor decir: una autocrítica– de la modernidad. El cumplimiento del programa de la Ilustración no coincide con los resultados previstos por la propia Ilustración. Adorno y Horkheimer formularon hace medio siglo esta paradoja: el proyecto ilustrado –liberar al hombre de la sumisión a los dioses y a la naturaleza– impuso el desarrollo de unos poderes que crearon nuevas sumisiones del hombre al hombre. La materialidad de la historia mostró sus propias y oscuras razones y se interpuso entre el ser racional y la Razón. Estamos ante una nueva modernidad, que nuestros autores denominan reflexiva, que admite ser el fundamento no fundado, la comunidad sin fundamento, característica de otro postulado iluminista: la secularización de la vida. Y, como corresponde a todo racionalismo, la fórmula de una nueva utopía, la sociedad que Habermas imagina como la conciliación entre la vida y la cultura por medio de la moralidad, la norma hecha costumbre, a través de una total transparencia comunicativa entre los sujetos.

«Sociedad de riesgo» define Beck a la nueva estructura social. La caracteriza el riesgo imprevisible, del individuo y del grupo: riesgos contradictorios, amenazas impredecibles provocadas por el desarrollo técnico. Caducan ante ellos las antiguas instituciones del experto y el científico social. No hay expertos en riesgos o cualquiera puede serlo, ejerciendo un nuevo sentido común. Tampoco hay científicos sociales, dada la caducidad de la predicción. ¿Desde dónde hablan Beck y sus compañeros? ¿Qué nueva disciplina, qué inédita epistemología se les imponen?

No es ésta la menor modificación a la que asistimos. Vemos que el poder pasa a manos de los técnicos y que éstos, en consecuencia, se politizan cada vez más, en tanto los políticos tradicionales propenden a ser cada vez menos políticos, en el sentido de menos previsores a partir de unas ideas claras y distintas. La tecnología mejora la productividad y, al mismo tiempo, cuestiona la legitimidad. Aparentemente, siguen gobernando los que reciben la legitimación democrática, pero los cambios sustanciales en las normas de vida que impone la técnica no se deciden en sedes formalmente legítimas. El protagonismo del técnico y la aparición de las mujeres en la escena que tradicionalmente les estuvo vedada, conforman dos de los índices más expresivos del cambio social; se trata de una reformulación de protagonismos.

Los autores marcan otras alteraciones: la mayor socialización no sirve para soldar a los individuos, cada vez más competitivos, aunque multiplican los contactos y, en ese sentido, la solidaridad; cada individuo inventa su biografía y asume sus riesgos, sin poder desplazar la responsabilidad a los grupos generadores tradicionales (familia, comunidad, estructura social, clase de origen, etc.); la vida se normaliza totalmente, desaparecen las anomalías y se niegan las situaciones amenazantes (optimismo universal, reino de los fines); todo se inventa de nuevo a cada momento, pero la invención es abstracta, no se sabe qué se inventa ni cómo se inventa; la democracia no es ya discusión de ideas, sino pugna de partidos por espacios de poder; la vida se estetiza: el yo y la sociedad son obras de arte de masas; la tradición subsiste, pero vaciada de contenido y convertida en rutina, perdiendo su carácter de naturaleza inmutable; el mundo y su racionalidad se conservan (se salvan, si se prefiere) por la repetición compulsiva; el guardián y control de las tradiciones es reemplazado por el experto, alguien que no necesita acreditar ningún carisma ni calidad heredada; los vínculos sociales inmediatos (de familia, de clase, de etnia, etc.) se sustituyen por relaciones de comunicación mediada e información; la sociedad se torna un espacio no sólo abierto sino indefinido; los nexos sociales están siempre por hacerse (en el sentido de que no son tradicionales ni hereditarios); las autoridades se descentralizan, pero los problemas se centralizan, porque se globaliza la sociedad y tiende a haber los mismos problemas en todas partes. Por insistir en etiquetas: Giddens prefiere hablar de «sociedad global».

Frente a este incesante proceso de modernización, no cabe la opción convencionalmente revolucionaria (el comunismo). Más bien la contradicción se diseña dentro del esquema modernizador, «dándole la razón»: a lo moderno se oponen los arcaísmos residuales. Al yo de la democracia de mercado se enfrenta el nosotros de las etnias. La tradición, que siempre es local y comunal, se opone a la globalización, que es universal por definición. La sociedad global del riesgo tiene un adversario que es el nacionalismo, la escenificación del pueblo, anuncio de nuevas guerras de religión. A su vez, genera un núcleo social, el tercio excluido del bienestar dominante, que ya no es una clase social, sino una subclase, y cuya oposición al sistema carece de sistema y se traduce en un cúmulo de actitudes antisociales aisladas, sin organización ni ideología alguna.

Ha desaparecido, con la ortodoxia de la historia (el llamado «socialismo real»), una línea fuerte de crítica a la sociedad global, pero no la crítica en sí misma. Por el contrario, se ha liberado ésta de la letal protección paterna de la ortodoxia, y es más libre e incluso puede ser más

radical, porque no debe pagar peaje al «sistema antisistema».

Después de la descripción y el anuncio de que estamos entrando en una nueva sociedad, ¿por qué ese tono crepuscular de la reflexión sociológica? ¿Por qué Giddens afirma que «vivimos una época de finales»? ¿Acaso contemplan los sociólogos el fin de la sociología y esa posición terminal melancoliza sus puntos de vista?

Desde luego, siempre ha sido más llevadero entender una época en su final que en su plenitud. Los hombres tendemos a no ver el presente, distraídos por lo cotidiano. El color de lo actual es pobre, cuando no oscuro como el fango. El oro se coloca en el remoto pasado y en el porvenir hay luces diamantinas, a veces de utopía, otras de apocalipsis, siempre hirientes para la mirada actual. En todo caso, volvemos a ver que sólo la modernidad puede dar cuenta de sí misma, a poco que no se convierta en tradición, porque la tradición tiene un objeto sagrado y opaco, es decir, irreflexivo y exento de crítica. La modernidad razona y si su única alternativa es el arcaísmo, quiere decir que razona bien, o sea a favor y en contra de sí misma.

Blas Matamoro

América en los libros

Zona rebelde. La diplomacia española ante la revolución cubana (1957-1960), *Manuel de Paz-Sánchez, Prólogo de Josep Fontana, Gran Canaria, Taller de Historia, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997, 401 págs.*

La revolución cubana despertó desde los primeros momentos un extraordinario interés entre los españoles, como lo demuestra la extensa circulación de textos de autores cubanos, en su mayoría memorias o escritos doctrinales. Por ello, llama la atención que nuestros especialistas no se hayan ocupado de su estudio, obligándonos a depender de traducciones de textos no siempre objetivos y, lo que es más importante, privándonos de contemplar este hecho histórico desde una perspectiva española.

El libro de Manuel de Paz viene a llenar en parte esta carencia, demostrando que las fuentes primarias para realizar dicho estudio son excepcionales por su calidad y su riqueza. Se cuenta con una documentación muy variada, compuesta por despachos, cartas e informes de los representantes de España, así como por recortes de prensa, documentos internos y valiosas memorias, conservados todos por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Valiéndose de esta documentación, el autor nos proporciona una aproximación diferente y bastante singular a la que podría denominarse «fase triunfal» de la revolución, de 1957 a 1960, presentando informaciones poco conocidas y observaciones llenas de interés.

De las múltiples aportaciones del texto, cabe destacar la mejor comprensión que proporciona sobre el triunfo de la revolución cubana y sobre su radicalización posterior. También constituye una sorpresa comprobar que la política de la España franquista con respecto a Cuba fue mucho más pragmática e independiente de Washington de lo que pudiera pensarse.

Se trata sin duda de un libro innovador y valioso que enriquece nuestro conocimiento de un acontecimiento histórico muy cercano y que debería servir de estímulo para proseguir esa línea de estudio.

Las rasgaduras de la descolonización. Españoles y mexicanos a mediados del siglo XIX, *Romana Falcón, México, El Colegio de México, 1997, 368 págs.*

Una vez alcanzada la independencia, las relaciones entre México y su antigua metrópoli perdieron intensidad y pasaron a formar parte de una historia menor entre una potencia media con dominios diversos en tres

continentes y un país periférico, tanto en lo que se refiere a los grandes procesos internacionales, como a la misma España, pese a haber sido uno de sus reinos más antiguos e importantes.

Sin embargo, los lazos entre españoles y mexicanos continuaron siendo numerosos. Utilizando como fuentes los informes diplomáticos y la prensa españoles, así como destacadas publicaciones históricas, Romana Falcón analiza su complejidad en ese libro desde tres planos que se complementan. El primero de ellos es la imagen que tenían los españoles de la nación mexicana y sus habitantes, cuyos ejes centrales los constituían la civilización hispana, la raza latina y los indios.

El segundo plano es el intento de comprender las vivencias, ideas y sentimientos de mexicanos y españoles en las múltiples tensiones sociales que los enfrentaron, para lo cual se utilizan dos casos de estudio representativos por su repercusión: las plantaciones e ingenios azucareros de la tierra caliente y la península yucateca, y el tráfico de indios mayas a Cuba originado desde estos puntos.

En el tercer plano se estudian las relaciones diplomáticas entre ambas naciones, dominadas por los desacuerdos y las amenazas de guerra e intervención, en las que la actuación del Estado español se rigió por razones ideológicas: reafirmar y conservar el legado de la civilización hispana en América, y la de México por el imperativo de la soberanía.

Al unir estos tres aspectos tan diversos, se proporciona un panorama más completo y rico del complejo siglo XIX.

Informe contra mí mismo, *Eliseo Alberto, Madrid, Alfaguara, 1997, 309 pp.*

Éste es un libro de recuerdos. Los recuerdos de un cubano nacido en 1951 y, por lo tanto, perteneciente a la generación que se creyó protagonista principal de la historia de Cuba, ya que les habían dicho que representaban lo más puro de la Revolución al haber crecido sin las taras y los vicios de sus antecesores, en una sociedad socialista de integridad intachable.

Su punto de partida son los informes, preferentemente escritos a mano, que rendían unos contra otros los habitantes de la isla en una red interminable de desconfianza que llegó a abarcar a toda Cuba. A lo largo del libro, para prestar voz a otras opiniones distintas de las propias, se insertan supuestas cartas escritas al autor por amigos, tanto desde Cuba como desde el extranjero. Son los insiliados, los que viven en un exilio interior dentro de la isla, y los exiliados, los que han optado por abandonarla: cada uno con su punto de vista, con la opción que ha elegido o le han dejado ante la Revolución que los va dejando fuera.

El autor, reciente ganador del premio Alfaguara de Novela, vive en México desde hace casi una década y no ha vuelto a la isla desde que se publicó este libro, que confesó haber escrito desde el amor y como un ajuste de cuentas consigo mismo. Sus páginas rezuman una profunda melancolía por lo que pudo haber sido y no fue. Se habla de los logros de la Revolución: la enseñanza y la salud, pero también se critica la pérdida de todo tipo de libertades. Se cuestiona el embargo de los Estados Unidos, pero también las megalomanías de Fidel. Y, al final, se propugna la búsqueda de una salida, un espacio en el que los de dentro y los de fuera de la isla puedan encontrarse para construir una «paz necesaria» y lograr la concordia nacional.

Pedro Pérez Herrero

Cosmología y música en los Andes. *Max Peter Baumann (ed.), Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid, Iberoamericana, 1996, 567 págs.*

Fruto de un simposio internacional, esta valiosa recopilación consta de 26 artículos, escritos algunos en castellano (dos tercios) y otros en inglés. La contribución del musicólogo Baumann («Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology») es la versión revisada de un trabajo anterior alemán que ya evidenciaba la ambición del autor de agrupar en forma sistematizada todas las categorías espacio-temporales del pensamiento andino para utilizarlas como marco explicativo de las peculiaridades de la música del mismo ámbito. Semejante finalidad (el análisis de diversas formas de dualismo) tienen los artículos de Henry Stobart, Walter Sánchez Canedo, Félix Layme Pairumani y Ellen Hickmann.

Diferente es el tema de Ingrid Bettin en «La idea del bien limitado en el pensamiento andino»: esta idea, descrita en 1965 por George Foster para Mesoamérica, consiste en creer que no solamente la tierra y las riquezas están cuantitativamente limitadas, sino también el amor, el respeto, la salud, etc., y que los bienes no se pierden, sino que cambian de dueño; la consecuencia es que si uno tiene una mala cosecha y el vecino una buena, se cree que el vecino ha acaparado la buena suerte, la cual no alcanza para todos.

De los trabajos que parten del ritual andino me limito a mencionar los dos siguientes: Anne Marie Hocquenghem («Relación entre mito, rito, canto y baile e imagen») estudia los ritos incas y la música (ritmos e instrumentos) empleados en cada caso, para lo cual presenta una exhaustiva recopilación de datos tomados de los cronistas y afines; el último paso consiste en comparar ese material con la iconografía moche y establecer posibles paralelos (complementando así por vía de inversión metodológica su muy citada *Icono-*

grafía mochica, de 1987, en la cual interpreta las figuras moches como representaciones de ritos y busca confirmación documental en las crónicas que describen ritos sobre todo incaicos). Sabine Dedenbach-Salazar Sáenz («La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las *Tradiciones de Huarochirí*») continúa también publicaciones anteriores, pero insistiendo aquí en los aspectos musicales.

Sumamente instructivos son los estudios etnográficos como el de Bruno Schlegelberger («Aspectos cosmológicos de la religiosidad andina») sobre el sincretismo religioso de Quico (departamento de Cuzco, provincia de Paucartambo). Otro tanto dígase de «Saxra (diablo) / Pacha-mama: música, tejido, calendario e identidad entre los jalq'a», de Gabriel Martínez, y «El Sajjra en la música de los jalq'a», de Rosalía Martínez, ambos dedicados a una etnia boliviana de habla quechua. Martínez hace un estudio semiótico del calendario de las fiestas religiosas de los jalq'as. La fiesta fuerte del año es Carnaval (febrero/marzo): su figura principal es Sajra o Supay (Diablo) y se acentúa lo creativo y caótico (es decir lo femenino, a pesar del carácter masculino del Sajra). En el extremo opuesto del calendario (agosto/septiembre) hay unos diez días de celebraciones (de personajes predominantemente femeninos) que resultan arbitrarias en el sentido de que los santos festejados no corresponden allí a la fecha que les otorga el santoral (se los festeja de nuevo en su fecha correspondiente). Importan también los períodos intermedios: desde el 1 de noviembre (Todos los Santos) se toca ya música de carnaval; y con Pascua (una semana después de carnaval) se inicia un período de descanso, tranquilidad y fiestas menores (sólo santos masculinos). La Pachamama es festejada «a lo largo de todo agosto, pero es una deidad de culto privado y casi clandestino» (288). Una divinidad andina masculina fundamental es la de los cerros, que G. Martínez identifica con Sajra y, por diversas razones, también con Pachamama, la cual resulta entonces sexualmente ambigua. Sin embargo, como (en opinión del mismo Martínez) los santos masculinos parecen ser representaciones de Supay, mientras las vírgenes son representaciones de Pachamama, la ambigüedad sexual se desdobla: lo celebrado en agosto/septiembre sería la pareja Supay/Pachamama, etc.

Imposible detallar siquiera por sus títulos el resto de esta valiosa obra. Prefiero concluir con la advertencia de que habría sido necesario velar por una mejor traducción (por ejemplo del prefacio) y por el respeto de las formas castellanas de los etnónimos, tan deformados en numerosas publicaciones del género: si decimos «los incas», ¿por qué decir «los cupara» en lugar de «los cuparas»? Y si escribimos «los españoles» y «los alemanes», ¿por qué con mayúscula «los Allauca»?

IX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Colombia en el contexto latinoamericano (Santafé de Bogotá, D. C., julio 26 al 29 de 1995). Memorias, *Coordinación editorial: Myriam Luque, Montserrat Ordóñez, Betty Osorio, Santafé de Bogotá: Universidad de los Andes / The Pennsylvania State University, 1997.*

Prescindiendo de los discursos inaugurales, la obra comienza con un homenaje al poeta Fernando Charry Lara, cuyo segundo libro de poesías (*Nocturno y otros sueños*, 1949) contó con un prólogo consagratorio de Vicente Aleixandre. Siguen las conferencias de las sesiones plenarias: «La cultura colombiana: razón de ser», de Juan Gustavo Cobo Borda, letrado y diplomático; «Dos centenarios y una región», de Kurt L. Levy, trata de la obra de Tomás Carrasquilla y de numerosos colegas carrasquillistas, todo ello de la pluma de un gran conocedor; Roberto Pineda Camacho se ocupa de «La Constitución de 1991 y la perspectiva del multiculturalismo en Colombia»; a diferencia de su antecesora de 1886, que quería fundar la nación colombiana sobre la tradición hispana y católica, la nueva Constitución reconoce la diversidad étnica y cultural del país, si bien el gobierno todavía no ha implementado las consiguientes reformas relativas al ordenamiento territorial indígena.

La sección «Legados» de las presentes *Memorias* contiene estudios sobre cuatro representantes fundamentales de la literatura colombiana: José Asunción Silva, León de Greiff, Jorge Isaacs y Eduardo Caballero Calderón. De Isaacs y su clásica *María* no es casualidad que se ocupen tres mujeres (Susana Zanetti, Mónica Ayala y Blanca Inés Gómez de González) en otros tantos enjundiosos estudios. La última sección («Perspectivas sobre la literatura colombiana») contiene seis artículos, tres de ellos (!) sobre Soledad Acosta de Samper.

En mi opinión, la sección más importante es la penúltima, «Literatura afrocolombiana», cuya primera contribución está dedicada a la ya citada *María.* La segunda importa por provenir de la pluma de uno de los novelistas colombianos más relevantes de la actualidad, él mismo afrocolombiano (Manuel Zapata Olivella), al cual, a su vez, está dedicada la tercera contribución (de Marvin A. Lewis). Un artículo dedicado a García Márquez («Presencia de la cosmovisión yoruba en *Del amor y otros demonios*» de María Stella Vidal Ruales) permite ver hasta qué punto el gran novelista «nobelpremiado» ha superado su ignorancia del mundo negro caribeño, patente en sus narraciones costeñas anteriores (la costa colombiana del Caribe es la que monopoliza, o poco menos, la población afrocolombiana y, como es sabido, constituye al mismo tiempo la tierra en la que García Márquez pasó su infancia); en un artículo de principios de los años 70, el ya mencionado Zapata Olivella había advertido esta ignorancia o ausencia.

Cristo Redentor do Corcovado, *María Augusta Machado, Rio de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1997, 111 págs.*

Este librito es una especie de enciclopedia sobre el famoso monumento carioca. La museóloga Machado trata en él de todo aquello que pueda relacionarse con la insigne estatua. Comienza por estudiar la cruz como símbolo universal, puesto que dicha estatua tiene los brazos en cruz.

Explica luego los elementos constituyentes de la iconografía del tema y reseña los pasos fundamentales de la historia de la devoción a Cristo en la advocación del Sagrado Corazón, la cual se remonta a la Edad Media y culmina en el pontificado de Pío XI (1922-1939); en su advocación de Cristo Rey, el culto alcanza su apogeo en la institución de la fiesta del mismo nombre el 27-10-1930. La advocación casi idéntica de Cristo Redentor es la que cristaliza en Brasil en la famosa estatua, inaugurada el 12-10-1931.

La autora elenca los demás monumentos dedicados al Cristo Redentor en diversos países y reúne la información de tipo político (ley brasileña de 1890 sobre la separación de la Iglesia y del Estado) que explica la creación del monumento como reacción del pueblo creyente. La obrita se completa con una serie de datos arquitectónicos e históricos, incluyendo la reproducción de documentos de la época de la inauguración del Cristo, además de numerosas ilustraciones.

El Carnero (según el otro manuscrito de Yerbabuena), *Juan Rodríguez Freile, edición, introducción y notas de Mario Germán Romero, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997, 367 págs.*

Rodríguez Freile (nacido en 1566 en Bogotá) «es quizás el autor más leído y editado en Colombia» (p. XV). El título original de la obra aquí reseñada es *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del mar océano*, y todavía no se ha logrado averiguar a qué se debe el título zoológico con el que se la conoce ahora. El manuscrito original se ha perdido, pero se sabe que su redacción data de 1638, comenzada cuando su autor ya contaba 70 años. Para publicarse como libro tuvo que esperar hasta 1859. Su fama se debe a que transmite informaciones de primera mano de las primeras épocas de la colonia y aún anteriores, incluyendo entre estas últimas la famosísima leyenda del Dorado y otras historias indígenas que Rodríguez Freile aprendió de su amigo el cacique Juan; éste fue sobrino del Guatavita que era cacique de la región bogotana a la llegada de los españoles. El carácter en buena parte testimonial de la narración que es objeto de la obra hace que ésta sea contada entre las crónicas de Indias.

Con la publicación anotada de este manuscrito, Romero hace una contribución importante a esa edición críti-

ca del *Carnero* que todavía nadie había realizado. Amén de la historia de este manuscrito y de su principal poseedor (actualmente es propiedad del Instituto Caro y Cuervo), más una descripción de los demás manuscritos, un valioso índice onomástico y una «Autobiografía de Juan Rodríguez Freile» confeccionada en forma de montaje de fragmentos dispersos por el libro, Romero proporciona un análisis de varios relatos del *Carnero* con ayuda de documentos de la época y concluye sosteniendo que es sumamente probable que sean enteramente veraces las narraciones en cuestión, que otros autores habían puesto en duda. En su mayor parte, los estudios introductorios no son nuevos, sino que datan de la edición del *Carnero* según el primer manuscrito de Yerbabuena, edición que también estuvo a cargo de Romero y vio la luz en 1984 en la misma colección (Biblioteca Colombiana) en que ha sido publicado este «otro manuscrito de Yerbabuena».

Cuando se reedite esta meritoria publicación, el aspecto crítico mejorará si se introducen las correcciones siguientes: 1. En «ya que lo en él [ha] acontecido, no serán las conquistas del Magno Alejandro» (p. 1) hay que eliminar lo añadido por Romero en corchetes (paréntesis rectos). 2. Otro tanto en «llevarlo a un monte alto y desde él mostrarle todos los reinos del mundo y la gloria del de lo cual [sic] no tenía Dios necesidad» (p. 87); para la inteligencia del texto basta poner una coma después de ese «del», que significa «de él». 3. Lo mismo en la declaración de que pintores y poetas «pueden fingir [sic]», a diferencia de los cronistas que deben decir la verdad (p. 118); ese «fingir» no significa lo mismo que en la actualidad, sino que es un latinismo tomado del mismo contexto horaciano *(Ad Pisones)* correctamente señalado por Romero en una nota, y significa «componer algo ficticio» en oposición a la veracidad a que están obligados los cronistas. 4. Eliminar asimismo el añadido de «la victoria que el pueblo de Dios había tenido contra [el] faraón y su ejército» (p. 231), ya que «faraón» ha sido usado como nombre propio (y por tanto sin artículo) en textos de la época. 5. La primera frase del capítulo 18 dice así: «Entrándosenos ya por las puertas el tiempo en que al Nuevo Reino de Granada le trocaron la garnacha en su gobierno por una capa y espada». En nota a pie de página explica correctamente Romero que «Entrándosenos» en un error de transcripción por «Entrádosenos». Falta agregar que, entonces, «ya» debe ser sustituido por «ha». 6. En «se levantó una polvareda, que sigo a los dos los ojos de la razón» (p. 307), «sigo» es error de transcripción por «cegó».

Léxico documentado para la historia del negro en América (siglos XV-XIX). Tomo I: Estudio preliminar,

Humberto Triana y Antorveza, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997, 440 págs.

El elemento negro es el tercer componente étnico americano. Su estudio muestra, hasta ahora, sobre todo lagunas. El presente estudio es una contribución importante en la cual, como el título lo indica, el autor no se ha conformado con recopilar el vocabulario, sino que ha notado la ventaja e importancia de ordenar por separado los materiales teóricos que habían sido la base de sus investigaciones lexicográficas.

Triana se remonta a las primerísimas etapas, las de la España del siglo XV que ya había tenido contactos exploradores con el África subsahariana. Lo mismo dígase del italiano Colón, como él mismo lo señala en su diario de navegación. Aparte de los grumetes negros anónimos de los viajes colombinos, dos conquistadores de color han dejado sus nombres a la posteridad: Estebanillo y Juan Garrido. Desde el punto de vista lingüístico es importante tomar en cuenta los esfuerzos evangelizadores que en América (y antes en España) fueron dedicados a la población negra, así como la creación en 1836, en Cuba, de la sociedad secreta negra de los *ñáñigos* (hoy más conocida como *abakuá*), cuyos miembros se comunicaban en lengua *apapa*. Asimismo la *santería*, religión cuyo sincretismo afrocristiano le permitió sobrevivir de la misma manera que a los sincretismos religiosos indígenas.

Mucho espacio dedica Triana al interesantísimo tema de las relaciones entre negros e indios, incluyendo el curioso fenómeno de algunos negros que llegaron a actuar como intérpretes de lenguas indígenas. Especialmente importantes es, a este respecto, la mezcla étnica de ambos grupos, que el autor ejemplifica con el caso particular de los miskitos y los garifunas. Igualmente interesante es la aparición del negro en documentos indígenas, tanto en códices mexicanos como en la obra magna del peruano Guaman Poma de Ayala (nombre tradicionalmente mal escrito como Guamán, y peor aún, en la presente obra, al menos en dos ocasiones, como Guzmán).

Muy fructífero es el análisis que efectúa Triana de los aspectos jurídicos y sociales del esclavismo, sin olvidar la actitud de los teólogos al respecto y la repercusión del todo en la literatura hispanoamericana (*María* de Jorge Isaacs, *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, etc., pero también en la creación literaria popular e incluso musical, como es el caso de numerosos villancicos que imitan el castellano hablado por los negros). El último capítulo estudia el *palenquero*, lengua criolla de base castellana que desarrollaron en San Basilio del Palenque (Colombia, a unos 70 km de Cartagena de Indias) los esclavos cimarrones. En total, una obra sumamente valiosa, imprescindible desde ahora para cualquier estudio sobre el tema.

Agustín Seguí

Antología Poética, *Santiago Sylvester, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996, 115 págs.*

Santiago Sylvester, desde hace mucho tiempo conocido como uno de los poetas más importantes de su generación en Argentina (nació en Salta en 1942), bien merece esta prestigiosa antología. Publicado por el Fondo Nacional de las Artes, este libro es parte de una serie que incluye a los poetas argentinos vivos, considerados como los más significativos, entre ellos Olga Orozco, Francisco Madariaga, Antonio Requeni y Horacio Salas.

Quizás el elemento que más destaque en estos poemas sea la resignación del poeta contemporáneo ante la desilusión que siente con respecto a las herramientas tradicionales de la poesía: las formas, los temas e incluso las palabras mismas que se han usado para construir los textos poéticos. Y es esto lo que pone a Sylvester dentro de la línea de poesía «crítica», como la denomino en otro sitio. Esto es, una poesía que desconfía de sí, de su propio lenguaje y de sus puntos de referencia. Me refiero a otros poetas argentinos como Jorge Luis Borges, Roberto Juarroz y Alejandra Pizarnik tanto como al mexicano Octavio Paz y el chileno Gonzalo Millán –incluso, quizás, el poeta español, Jaime Siles–. Un buen ejemplo de su preocupación con el lenguaje es el poema «Palabras». Su primera estrofa resume la importancia de palabras habituales, pero claves, para aludir a momentos de la vida.

Vista desde aquí, la infancia cabe en
[la palabra chirimoya.
La palabra Arminda también sirve:
[además de un nombre
es el resumen de una celebración.
La palabra juventud es demasiado
[eufórica,
pero sigue por ahí, arrebatada y
[pomposa, a salvo de
cualquier caducidad.

Pero más tarde vienen estos versos: «No se trata, entonces, de juntar palabras sino / significados: la persistencia de alguien que acaso / sea yo.» No es la palabra lo que «significa», sino la fuerza personal del que habla («¿Quién hará el trabajo, si no yo?», pregunta luego).

Y termina el poema con estas líneas:

Otra vez
no es repetición:
lo que cuenta es el goteo,
el precio del aprendizaje;
entonces aparece la palabra
[inconclusa: reclama su mitad,
se encrespa y no entra sola.
De ahí todo este ruido:
este exceso de palabras
para explicar palabras.

Aquí tenemos un resumen de la tarea que han emprendido los poetas posmodernos. La palabra «inconclusa» es la palabra que falla, que

no funciona, que sólo funciona a medias. Hay que repetirla, insistir, crear un «goteo» de palabras, para que haya algún efecto, y este efecto puede ser mínimo. Y luego, al final, la ironía que se ve detrás de todos estos poetas que se quejan de los problemas del lenguaje: hay que usar montones de palabras para quejarse de ellas.

Dicho esto, todavía no he ni tocado el humor, el tono tan simpático, la profunda inteligencia, y por encima de todo, la magnífica «voz» poética que ha desarrollado Santiago Sylvester. Para ver esto, pues, le sugiero al lector que consiga y lea su *Antología poética.*

Thorpe Running

Una magia modesta, *Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1997, y Tusquets, Barna, 1998.*

Borges, en un ensayo recogido en su libro *Discusión*, postulaba que las narraciones cuentan dos historias: una superficial, que entretiene al lector con las peripecias propias que sostienen la trama, y otra secreta, oculta, que se desplaza paralela a la primera, pero que surge al final de la narración, ofreciendo la clave que permite dilucidar el sentido.

No de otra forma procede Adolfo Bioy Casares en su último libro de cuentos *Una magia modesta*, de reciente aparición. En efecto: si bien el libro registra la presencia de dos modalidades de narraciones (unas más largas y otras más breves), el postulado borgeano está presente, como un estigma de poética narrativa, manejado magistralmente por Bioy.

Una magia modesta está dividido en dos libros: el Libro Primero contiene dos cuentos de regular extensión, «Ovidio» e «Irse»; mientras que el Libro Segundo recoge más de una treintena de narraciones cortas, reducidas, en algunos casos, al puro enunciado del argumento.

En «Ovidio», el protagonista es un admirador del poeta latino Ovidio y, por circunstancias ajenas a él, debe asistir a un congreso a realizarse en la localidad de Constanza, lugar al que Ovidio fue desterrado. Una serie de historias cruzadas, al mejor estilo de Bioy Casares, se suscita en torno a la presencia del protagonista –de apellido Lasarte– en este congreso, inclusive, encara una investigación personal para ubicar la tumba en la que supuestamente estaría Ovidio, pero su destino sigue, casi como un calco, el destino de su poeta admirado, porque las autoridades del país en el que está, lo obligan a retirarse. No obstante, Lasarte, hombre temeroso e inseguro de sí, al principio, termina reconociéndose e identificándose consigo, tópico recurrente en la narrativa de Bioy. En Lasarte se cumple la leyenda que circulaba en el lugar de origen de Ovidio, Sulmona: Ovidio renace en hombres que secretamente saben quié-

nes son. Ésta es la historia secreta que corre paralela a las peripecias de Lasarte, que, obviamente, van acompañando el proceso de transformación.

«Irse» es el segundo cuento de *Una magia modesta.* Bioy Casares venía anunciando una novela con ese nombre pero, según parece, decidió resolver la trama en el espacio reducido de un cuento. Sin embargo, la construcción del relato no abandona la pauta propuesta por Borges. El protagonista de la historia, Fabio Ventura, es un periodista que viaja al interior de la provincia de Buenos Aires para investigar el caso de Elías Correa, quien desaparece en medio de una jornada de faena rural, luego de haber sido corneado por una vaca negra. Sin embargo, los compañeros de trabajo de Correa adoptan una extraña actitud, casi de ignorancia, para sumirse en el silencio. El periodista de la capital investiga los hechos, pero no llega a ninguna conclusión por falta de evidencias y de testimonios valederos. Cuando regresa, se encuentra con Fabio Ventura en el tren, que justifica su actitud por serias desavenencias con sus compañeros, quienes proceden de acuerdo con «la dictadura», lo cual lo obliga a «irse», a asumir el rol de exiliado. Y aquí surge «la historia secreta» porque en el tren de ida a la estancia en la que iba a investigar la desaparición de Elías Correa, Fabio Ventura comparte la butaca con un discípulo de «un tal Paul River», que le narra una ceremonia de iniciación en una tribu de Oceanía, consistente en que un «maestro» disfrazado de toro iniciaba a uno de la tribu con un topetazo. Ése era el elegido. Por supuesto que esta referencia, que aparece algo descontextualizada del resto, adquiere sentido una vez finalizado el cuento.

Las treinta y ocho narraciones del Segundo Libro, si bien no tienen la envergadura de los cuentos anteriormente comentados, logran esa captación particular de la voz que las unifica. De esé conjunto pueden destacar dos narraciones, no porque las otras no merezcan mención, sino porque son las que más se aproximan al cuento, como forma literaria con leyes propias, y porque son continuadoras de constantes temáticas presentes en casi toda la narrativa de Bioy Casares. Me refiero a «El último piso» y a «Un departamento como otros».

En la trama de «El último piso» se cruzan una historia de amor y otra fantástica, con una resolución cargada de humor e ironía, mientras que en «Un departamento como otros», el final que plantea el tópico de las postergaciones infinitas, caro a la poética narrativa de Bioy Casares, sume al lector en esa atmósfera angustiante, propia del más genuino Kafka, residuo literario permanente en Bioy.

No obstante, una tierna melancolía envuelve estos relatos. Melancolía que se enmascara en humor y con ironía, para no hacer tan difícil ese

tránsito de los personajes por los mundos que deben acometer, a través de sus peripecias, con lo cual Bioy revela la comprensión profunda de sus personajes y la exposición a pleno de los límites de sus propias posibilidades.

Una magia modesta tiene la particularidad de ser un libro concebido como una máquina de narrar. El motivo aparece en uno de sus relatos breves, «Explicaciones de un secretario particular», en el que una máquina se encarga de recuperar conversaciones del pasado. Como los relatos de *Una magia modesta,* que transcurren en un pasado, y que son recuperados por una memoria, que se solaza inventando historias fantásticas, de amor o desaforadas.

Daniel Gustavo Teobaldi

La Argentina de un poeta alemán en el exilio. 1933-1946, *Paul Zech, editado por R. Rohland de Langbehn, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, 126 págs.*

A pesar del reconocimiento del poeta, dramaturgo, ensayista y novelista alemán Paul Zech, durante muchos años quedaron inéditos sus escritos en el exilio argentino y aún hoy no se han publicado algunos dramas ni su libro de ensayos acerca de América del Sur ni parte de su correspondencia. En su país de origen, Zech fue pronto admirado como uno de los grandes del expresionismo; recibió el prestigioso Premio Kleist en 1918 y fue incluido en la antología de poesía *Menschheitsdämmerung* (*El crepúsculo de la humanidad,* 1920) de Kurt Pinthus, antología tristemente célebre porque sus autores fueron prohibidos y sus obras quemadas públicamente en la Plaza de la Ópera de Berlín.

La selección de textos de Zech ha sido realizada por la profesora de la Universidad de Buenos Aires, Régula Rohland, autora de la sucinta introducción que aporta datos y fechas clave del poeta. Zech nunca logró adaptarse (¿no quiso integrarse?) a su exilio en Buenos Aires, donde murió en 1946. Antes de su emigración había publicado veintidós libros de poesía, nueve de novelas cortas y cuentos, y once dramas. Aunque continuó dedicándose a la literatura, tuvo muchas dificultades para publicar en Buenos Aires. Todos los textos reunidos en la presente antología están tomados de este acervo: poemas, diálogos, ensayos, cuentos y algún capítulo de novela.

Como era de suponer, uno de los temas que recorre los textos como hilo rojo es el del exilio: la pérdida del mundo propio; el difícil nuevo comienzo; los problemas entre los exiliados alemanes, «hermanos enemigos» por sus ideologías antagónicas; la falta de posibilidad de expresión (lingüística y de aceptación en medios de comunicación), etc. En el caso de Zech, las dificultades se agra-

varon por su ideología de izquierda y su carácter en parte huraño, en parte combativo. Varios de los textos elegidos son prueba de su compromiso político marxista y antifascista; no se contenta con criticar la situación dejada atrás, sino que incluye en su crítica la tendencia fascista latente en Argentina. Defiende acaloradamente a los hambrientos y desamparados de todas las razas y condiciones, y pronto se interesa por la miseria del indio («La nueva literatura gauchesca»), la semiesclavitud de los peones y el desamparo de los desocupados («Kinder vom Paraná» y «Villa de los desocupados»). En alguna ocasión emplea aun técnicas del expresionismo como el claroscuro, la visión, la exageración, la libre asociación y los neologismos (cf. los poemas y «El autómata de San Isidro»). Pero, como la mayoría de su generación, en sus últimos años, Zech se expresó más en la prosa y el diálogo realistas, ejemplarmente representados en «Che y chau» y en la descripción de la capital desde el punto de vista de un recién llegado. Constata con ironía la falta de preocupación y el nivel intelectuales (excepto en la revista *Sur* «placer privado de una rica dama con ambiciones literarias», p. 28), de una sociedad en la que el conde Keyserling, «reaccionario imbécil», es más estimado que los grandes pensadores alemanes.

En fin, esta edición de textos desconocidos, bien ilustrada y anotada para aclarar términos y nombres poco conocidos en el mundo hispánico, merece nuestro elogio por su equilibrada selección y cuidadosa traducción. Permite al lector argentino (o hispanohablante en general) el acercamiento a un autor hasta ahora desconocido y cuyo valor está fuera de cuestión.

Rita Gnutzmann

Textos recobrados 1919-1929, *Jorge Luis Borges, edición de Irma Zangara, Emecé, Barcelona, 1997, 462 págs.*

Se recogen en este volumen páginas borgianas de distinta naturaleza y variable procedencia. Hay artículos de periódicos y revistas no incluidos en libros, textos en que Borges colaboró con otros autores, primeras redacciones de poemas luego fijados en volumen, manifiestos, cartas, algún inédito propiamente dicho. No todos son textos en sentido estricto y los llamados materiales convendría que estuvieran en ediciones críticas y no aquí.

Cuando Borges se *borgizó*, tornándose racionalista y neoclásico, dejó de lado su neobarroquismo vanguardista de los primeros años y desdeñó este tipo de ocurrencias, sobre todo las que resultaban un compromiso con el ultraísmo y los elogios tribales de la joven literatura rioplatense de entonces. Rescatar estos olvidos hace más a la historia de Borges que a Borges escritor, por decirlo borgianamente.

No obstante, el genio aforístico y el talento paradójico ya muestran,

con frecuencia, su garra. En otro sentido, cabe advertir que el joven Borges era un hombre más contemporáneo de su tiempo y que leía a poetas alemanes, ingleses, norteamericanos y franceses de su quinta, algunos de ellos traducidos entonces por él. Luego se inclinó a la intemporalidad canónica y ello se percibe en el perdido interés por el cine y la pintura, que se plasma en alguna página recobrada.

El Borges de siempre asoma en la reiterada fascinación por el duelo y la prisión, el valor cognoscitivo de la metáfora y la ambigua relación con el barroco (Góngora, Quevedo, Cervantes), que es, por un lado, ornamento sin dicción y, por otra, triunfo de la significancia, o sea de la metáfora.

Para el especialista, para el borjomaníaco, para el investigador, estos materiales son utilísimos. Para el lector corriente de Borges (que no es tan corriente en estos tiempos), una colección de notas al pie, borgianamente escritas antes del texto principal.

Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor, *Tony Évora, Alianza, Madrid, 1997, 368 págs.*

A pesar de su título, el libro se acerca a nuestros días y, por paradoja, señala la inexistencia de una música original cubana, en el sentido de aborigen. Como es sabido, la isla fue despoblada de naturales y repoblada por blancos y negros, principalmente. En ese sentido, el origen se da a cada paso.

Évora examina ordenadamente las fuentes españolas y africanas de la trasculturación y el mulataje cultural cubano, con su rica secuela de danzas y canciones. Las fuentes negras son complejas y la organización de los bozales en cabildos obliga a buscar sus raíces en el continente de origen. Pero no menos compleja es la traslación española de música culta y popular, en sus distintas vertientes.

A medida que estudia épocas y tendencias, Évora va encontrando nombres de personas y objetos musicales, desde una partitura hasta la multitud de instrumentos de pulsación y percusión que alimentan los distintos conjuntos del caso. Llega, por fin, la eclosión mestiza y culterana del siglo XIX, cuyos ejemplares más refinados alcanzan a nuestros días, a escoger entre Ernesto Lecuona, Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla.

Viñetas, ejemplos literarios, oportunas biografías, evocaciones de ambientes típicos (bailes de santería, teatros de sainete y revista, tinglados de danzón) amenizan el informado recorrido, de modo que el lector curioso puede internarse en él sin cargar las alforjas y el que busque el dato puntual, habrá de hallarlo con facilidad.

B. M.

El fondo de la maleta

Pelos en la lengua

Cuando el Centro Dramático Galego decidió poner en escena varias obras de Valle-Inclán en castellano, hubo protestas por parte de sectores nacionalistas e intelectuales afines. Se exigía la traducción de esos textos al gallego, lengua que don Ramón nunca empleó en su obra (con una mínima excepción: tres poemas). Los herederos del escritor se han negado sistemáticamente a permitir dichas traducciones.

Cabe preguntarse si algún gallego está impedido de entender a Valle-Inclán en su original. Y algo más importante: si la obra valleinclanesca gana algo traducida a una lengua normalizada. Vaya esto por un elemento esencial de ella: la invención de una lengua literaria dentro del español, o de varias, si se prefiere. Valle-Inclán inventa un léxico gallego literario, un madrileño barriobajero o un dialecto americano de Tierra Caliente, y los distribuye por sus comedias bárbaras, sus esperpentos y su *Tirano Banderas*. Es un caso excepcional en la literatura española, que ha estado más bien aferrada a la lengua como normativa. Ya Octavio Paz indicó que lo contrario ocurría en América, donde han aparecido inventores de lengua por medio de la literatura: Vicente Huidobro, César Vallejo, Xul Solar, Oliverio Girondo.

Valle-Inclán, como todo escritor auténtico, entendió que la literatura es esa otra lengua que se desarrolla dentro de la lengua, explotando sus posibilidades olvidadas o inertes, y a veces trabajando contra su legislación, en busca de una nueva pragmática de la palabra. Y entendió algo más: que el español, por su enorme extensión geográfica y humana, era especialmente una lengua mestiza, en constante proceso de mestización, inestable y viva. De ahí su diversidad de registros (los del castellano y los de don Ramón).

Traducirlo al gallego es reducirlo y, de alguna manera, amordazarlo. Y es definir a los gallegos como quienes resultan incapaces de entender la lengua española y a su ilustre paisano Valle-Inclán. Los nacionalismos, por su tendencia reduccionista, acaban en una reducción al absurdo.

Hay traducciones de Cervantes y Borges al catalán. Repitamos la pregunta: ¿hay algún catalán que no entienda a Borges o Cervantes en su redacción original? No faltó editor barcelonés que propuso una edición «expurgada» de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, libre de molestos mexicanismos. El movimiento debería ser el contrario: conseguir que cada vez más españoles e hispanoamericanos pudieran leer, escribir y hablar en catalán, eusquera o gallego. Que las lenguas cooficiales del Estado español sirvieran para ampliar nuestras competencias lingüísticas, no para empequeñecerlas. Y que la palabra se utilizase para escuchar al otro, no para enmudecerlo.

El doble fondo

Julio Zachrisson

El pintor y grabador Julio Zachrisson nació en Panamá en 1930. Vivió en la ciudad de México desde 1953 a 1960, donde estudia en la escuela fundada por Diego Rivera La Esmeranda y trata a los pintores mexicanos más jóvenes entonces, como Cuevas, Gironella y Soriano. Desde 1961 vive en Madrid. Ha expuesto numerosas veces y ha participado en diversas aventuras colectivas y solitarias.

Hasta aquí la biografía sucinta de un pintor porque lo que nos interesa son sus obras. Se ha escrito sobre su incardinación latinoamericana, especialmente mesoamericana, como si un artista pudiera ser de un lugar, como si los lugares generaran pintores. Yo creo que lo que nos interesa en los aguafuertes y pinturas de Zachrisson es, sin negar la influencia que en su obra ha ejercido el mundo negro de Goya o ciertos pintores latinoamericanos, justamente lo que tiene de universal, aquello que trasciende las fronteras. Rufino Tamayo y José Luis Cuevas no son pintores mexicanos; Picasso y Tàpies no son pintores españoles. Julio Zachrisson no es pintor panameño, es pintor. Por eso cuando uno mira su obra la reconoce, se reconoce o tiene la posibilidad de hacerlo. Se podría pensar que su obra es susceptible de dividirse en dos caras, la paródica e irónica, mordaz, ácida, y la centrada en el erotismo, entendido éste de manera muy amplia. Quizás sus mayores obras sean hijas de la madurez, digamos que desde finales de los años sesenta, cuando cada vez más se adentra no tanto en la temática como en el cuadro mismo. No se quiere decir en absoluto que haya tendido a la abstracción: hay en él una pasión figurativa, centrada especialmente en la figura humana, en ocasiones en la pareja o, con más pasión y ensañamiento, en la figura femenina. La mujer como erotismo y sexualidad, la sexualidad como abertura hacia lo misterioso e insondable. Como de las apariencias no ha obtenido suficiente respuesta, se ha adentrado en la corporalidad, ha descubierto y con él nosotros, a la persona como llena de huecos, habitables e insondables, fantásticos y terribles a un tiempo. Por otro lado, su realidad no es ajena al mundo exterior: sus cuadros postulan la conexión entre lo interno y lo externo. ¿Pinta personas o procesos, cosas o tránsitos? Tal vez todo a un tiempo, como testimonian los impresionantes aguafuertes de *La Manigua* (1985), *Hombre danzante* (1993) y *Hombre con pájaro* (1993), entre muchas otras obras. Al mismo tiempo, esta conexión expresa una corriente simpática, cercana a la que ciertas drogas son capaces de despertar en la percepción y en nuestro imaginario: el descubrimiento de que el mundo exterior participa del mismo latido de nuestra interioridad. La sexualidad humana revela finalmente si no su misterio sí al menos su sentido analógico: el univer-

so, parecen decir ciertas obras de Zachrisson, está hecho de conjunciones y disyunciones, está machihembrado. El erotismo es, pues, búsqueda de una conexión universal. Siendo humano, el erotismo descubre su poder analógico, como se evidencia en la pintura *Nocturno romántico* (1984), sin duda una de sus obras más líricas. Pero hay que señalar que en esta búsqueda patente la dimensión tanática del erotismo, su invitación tanto a penetrar como en encuentro con las puertas cerradas: el camino que el ojo recorre y el muro del cuerpo, evidente y misterioso, irresoluble en su significado último. Julio Zachrisson o el misterio irresoluble del erotismo, el misterio de ser.

Colaboradores

SALVADOR BUENO: Escritor cubano (La Habana).

NORA CATELLI: Crítica y ensayista argentina (Universidad Central de Barcelona).

EMETERIO DÍEZ PUERTAS: Crítico cinematográfico español (Madrid).

JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Universidad de Oxford).

MARIETTA GARGATAGLI: Crítica y ensayista argentina (Universidad Central de Barcelona).

CONCHA GARCÍA: Poeta y crítica española (Barcelona).

RITA GNUTZMANN: Hispanoamericanista argentina (Universidad del País Vasco).

GRACIELA ISNARDI: Filóloga y traductora argentina (Universidad de Buenos Aires).

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN: Crítico y ensayista español (Universidad de Córdoba).

PEDRO PÉREZ HERRERO: Historiador español (Madrid).

GUY ROCHEL: Filólogo y traductor francés (Universidad de La Laguna).

THORPE RUNNING: Hispanoamericanista norteamericano (Saint John's University).

AGUSTÍN SEGUÍ: Hispanoamericanista argentino (Universidad de Saarlandes).

JEAN STAROBINSKI: Ensayista suizo francófono (Universidad de Ginebra).

DANIEL TEOBALDI: Crítico argentino (Córdoba, Argentina).

SANTIAGO TRANCÓN: Crítico teatral y narrador español (Madrid).

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admon. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en...

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Monográfico:
El 98 visto desde América

Escriben, entre otros:
Hugo Biagini, Agustín Sánchez Andrés, Enrique Zuleta Álvarez, Pablo Guadarrama González, Emilia de Zuleta, María Caballero, Carlos Arroyo Reyes y Marta Bizcarrondo





MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.